

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA**  
**CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**VESTÍGIOS DO SER: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE ÁGUA VIVA E PEDRA DO  
SONO**

**Marluce Mittmann**

**FLORIANÓPOLIS, Outubro de 2010**

**Universidade Federal de Santa Catarina.**

**Centro de Pós-Graduação em Literatura**

**VESTÍGIOS DO SER: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE ÁGUA VIVA E PEDRA DO  
SONO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura, apresentada à Universidade Federal de Santa Catarina sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Susana Célia Leandro Scramim para obtenção do título de Mestre em Literatura, Área de Concentração em Literatura Brasileira.

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Susana Célia Leandro Scramim**

**Orientanda: Marluce Mittmann**

Página assinatura aprovação da dissertação

Dedico este trabalho a todos os leitores, que incessantemente buscam outra leitura, outro olhar, na busca de uma possível compreensão de determinado enigma. E é dedicado também a todas as pessoas que contribuíram e me amparam nessa caminhada, para que este projeto se concretizasse. Principalmente ao meu pai e meu herói, Anacleto José Mittmann; à minha mãe e abrigo seguro, Catarina Mittmann e ao Lincon Souza Saibert, um amor que suaviza a caminhada.

*O agradecimento estende-se:*

*a Deus pelo sopro de vida;*

*em especial, a minha família que sempre me incentivou e soube compreender a necessidade do tempo de dedicação a este trabalho e o pouco tempo livre que tive para me dedicar a eles;*

*ao meu namorado Lincon Saibert pelo estímulo, cumplicidade e paciência.*

*aos professores do curso de Pós-graduação em Literatura da UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina que me auxiliaram na realização deste trabalho, especialmente à professora orientadora Susana Célia Leandro Scramim, que me auxiliou na compreensão dos conceitos teóricos e me apontou caminhos a trilhar sempre me subsidiando nas dificuldades encontradas no planejamento e desenvolvimento desse trabalho;*

*ao professor Valdir Prigol, pelo estímulo e confiança que desencadearam no projeto do mestrado, e que na ocasião influenciou na escolha do tema, e também o agradeço por ter aceitado o convite de fazer parte da defesa do mestrado, e por ler meu trabalho;*

*a professora Ana Luiza Andrade pela sua belíssima leitura do meu texto no ato da qualificação, sua leitura muito me ajudou a limitar meu trabalho, e também por ter aceitado o convite de fazer parte da defesa do mestrado;*

*aos amigos que me compreenderam durante a caminhada.*

*Enfim, a todas as pessoas que de uma ou de outra maneira contribuíram para a realização deste trabalho.*

#### Fragmento 4

Eis o que eu digo: presta toda a consideração à palavra,  
que ouves sobre

Quais caminhos se há de ter em mira, como os únicos  
próprios de uma investigação

O primeiro: como o Ser é (o que é o Ser) e também  
quão impossível, o Não-ser.

A senda de uma confiança fundada é seguir a re-velação (Unverborgenheit)

O segundo: Como não é e também, quão necessário (é) o não-ser.

Esse, portanto, segundo te revelo, é uma vereda, que não

Se pode em absoluto interpelar, pois nem podes travar

conhecimento com o não-ser, de vez que não é de

tornar-se acessível,

nem podes indicá-lo com palavras (Parmênides, In. *O que é Metafísica* de  
Martin Heidegger).

## Resumo:

Este trabalho apresenta uma leitura comparativa entre o romance *Água viva*, de Clarice Lispector, com alguns poemas de *Pedra do sono*, de João Cabral de Melo Neto, sob a perspectiva da existência pensada por alguns leitores de Martín Heidegger. Com base em *Água viva* e *Pedra do sono*, refletimos a problemática do Ser (*Dasein*), abordada pelo filósofo e repensada pelos escritores literários. Pensamos a existência do *Dasein*, a partir do que restou do Ser, presente nos textos literários, e na maneira como o “Ser” se dá entre os seres nas obras citadas. Portanto, lemos esses textos, amparando-nos na abordagem do Ser feita por Heidegger, e toda a discussão apresentada pelo filósofo e leitores de sua teoria, para compreender a escrita de Clarice Lispector e de João Cabral de Melo Neto. Convém lembrar que os textos literários desses autores não obedecem às leis do gênero a que remetem, e foram escritos em um período em que ocorreram profundas transformações na sociedade, por isso, são carregados de marcas históricas sociais. Buscamos, por intermédio desses textos literários, compreender a relação entre eles e a modernidade. Lispector e Cabral, dois autores distintos em bibliografia, inauguram linguagens: ele, um artesão da palavra e ela, uma autora que trabalha as possibilidades da linguagem, e dessa forma, aproximam-nos das coisas e do mundo. Em virtude disso, buscamos analisar as obras, a fim de, posteriormente, compará-las entre si, e com a teoria, levando em consideração o contexto e a história. Percebemos deste modo que Lispector e Cabral empregam as palavras não com o seu sentido original, mas tentam dar a essas palavras um sentido diferente, recriado imagens que nos levam a vivenciar outras sensações, estimuladas por essa linguagem com que nos deparamos.

## **Abstract:**

This work presents a comparative reading of the novel *Jellyfish* of Lispector Clarice with some poems from *Stone in the Sleep* of João Cabral de Melo Neto, under her perspective of the existence presented by Martin Heidegger. Through which we reflect the problematic of the Being (Dasein) boarded by the philosopher and questioned by the literary writers. We think the existence of the Dasein from which it remained of the Being, presents in the literary texts, and in the way in which the "Being" happens between the beings in the quoted works. Then we read these texts supporting us in the approach of the Being done by Heidegger, and the whole discussion presented by the philosopher and readers of his theory, to understand the writing of Clarice and of Cabral. Remembering that the literary texts of these authors do not follow a structure for the type in which they are inserted, and they were written in a period in which deep transformations took place in the society, therefore, loaded of historical social marks. We look in the literary texts to understand the relation overlapped with the modernity. Clarice and Cabral, two different authors in bibliography inaugurate languages: he a craftsman of the word and it links an author who works the means of the language in bringing near us of the things and of the world. Owing to that we look to compare the works between you, and with the theory, taking into account the context and the history. We realize this so that Lispector et Cabral employ the works, it isn't original meaning, but try to give those words a different meaning, recreating images that lead us to experience other sensations, stimulated by this language that we face now.



## Résumé:

Ce travail présente une lecture comparative du roman de Clarice Lispector *Água Viva* avec quelques poèmes de *Pierre de la veille* João Cabral de Melo Neto dans la perspective de l'existence de Martin Heidegger. Grâce à qui reflète le problème de l'être (Dasein), adressée par le philosophe et la remise en cause par les auteurs littéraires. Nous pensons que l'existence de Dasein du reste de l'Être qui, dans les textes littéraires, et la manière dont la «Être» est faite entre les œuvres citées. Ensuite, nous avons lu ces textes nous appuyer sur la démarche à effectuer par Heidegger, et l'ensemble de la discussion par le philosophe et le lecteur de sa théorie, de comprendre l'écriture de Clarice et Cabral. Rappelant que les textes littéraires de ces auteurs ne suivent pas un modèle pour le genre de cet automne-là, et ont été écrits, à un moment où de profonds changements survenus dans la société, si plein de repères sociaux. Nous comprenons les textes littéraires dans imbriquées relation avec la modernité. Clarice et Cabral, deux auteurs de la littérature inaugurer langues: il a un artisan de la parole, et elle a un auteur qui travaille les possibilités de la langue pour nous apporter des choses et du monde. Étant donné que nous avons cherché à comparer les œuvres entre elles et avec la théorie, en tenant compte du contexte et de l'histoire. Nous sommes conscients de cette sorte que Lispector et Cabral employer les mots, pas avec son sens original, mais essayez de donner à ces mots un sens différent, recréé des images qui nous amènent à vivre des sensations autres, stimulée par cette langue que nous sommes confrontés.

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO I: O SER NAS OBRAS .....</b>	<b>18</b>
1.1 O SER EM <i>ÁGUA VIVA</i> .....	18
1.2 O SER EM <i>PEDRA DO SONO</i> .....	35
<b>CAPÍTULO II: UM ACONTECIMENTO ALÉM DA AMIZADE: CORRESPONDÊNCIAS ENTRE JOÃO CABRAL DE MELO NETO E CLARICE LISPECTOR .....</b>	<b>66</b>
<b>CAPÍTULO III: VESTÍGIOS DO SER – A COISA .....</b>	<b>86</b>
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>107</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>110</b>

## APRESENTAÇÃO

A palavra poética, antes de ser veículo da ideia, produto da mente à busca de compreensão ou, ao contrário, puro fascínio pela fusão de diferentes planos de experiência, ergue-se diante de nós como enigma. Ela é um apelo, ou mais, uma intimação a ser. A palavra, na poesia, é “[...] a transmissão perfeita de pensamentos é uma quimera e a transformação de um discurso em ideias tem por consequência a anulação total de sua forma.” (LINS, 2004, p. 492). O poema manifesta: o devir do que ali está sendo jogado, a vida do ser como experiência de fronteiras.

De acordo com Jean-Luc Nancy (2003), a imagem poética aparece no lugar do que está para ser criado, isto é, em *outro lugar*. Na poesia, a imagem está atrelada à palavra, lida e/ou ouvida, às pausas, às ressonâncias e aos ritmos. Mas há um invisível e um inaudível próprios a essa imagem, uma ausência que renova os significados cristalizados, que o leitor busca olhar e escutar, mas que sempre lhe escapa à visão e à audição de todos os dias.

Ainda de acordo com o autor, poesia é pensamento e seu modo de operar é o do afetar, e não o de convencer, por meio de argumentos, o de conhecer, por meio de conceitos, o de direcionar a ação, por meio de normas e valores. Assim, a poesia não é pura forma dada, sensível, visual e sonora, em princípio redutível, mero adereço ou jogo de palavras. Sua veracidade depende da relação estabelecida entre a linguagem e a realidade.

O poema, com base na linguagem procura o sentido, mas esse sentido é anterior à rede de formas de conteúdo. O poema *faz sentido*, mas não tem sentido. Ele não tem significado estável e contextualizado. É configurado em ritmo e som, mas também em significado e ideia, forças anteriores às linguagens socialmente estabelecidas e institucionalizadas.

Cabral é poeta, cuja poesia é fortemente impregnada por tomadas de posição teórica sobre o que seja poesia e qual sua função. Ele valorizou, contra as produções do inconsciente e o automatismo da escrita, os ofícios da razão. E apresenta a relação entre a palavra e a coisa:

### **O FERRAGEIRO DE CARMONA**

Um ferrageiro de Carmona  
que me informava de um balcão:  
“Aquilo? É de ferro fundido,  
foi a fôrma que fez, não a mão.

Só trabalho em ferro forjado  
que é quando se trabalha ferro;  
então, corpo a corpo com ele,  
domo-o, dobro-o, até o onde quero.

O ferro fundido é sem luta,  
é só derramá-lo na fôrma.  
Não há nele a queda-de-braço  
e o cara-a-cara de uma forja.

Existe grande diferença  
do ferro forjado ao fundido;  
é uma distância tão enorme  
que não pode medir-se a gritos.

Conhece a Giralda em Sevilha?  
Decerto subiu lá em cima.  
Reparou nas flores de ferro  
dos quatro jarros das esquinas?

Pois aquilo é ferro forjado  
Flores criadas numa outra língua.  
Nada têm das flores de fôrma  
moldadas pelas das campinas.

Dou-lhe aqui humilde receita  
ao senhor que dizem ser poeta:  
o ferro não deve fundir-se  
nem deve a voz ter diarreia.

Forjar: domar o ferro à força,  
não até uma flor já sabida,  
mas ao que pode até ser flor  
se flor parece a quem o diga”.  
(MELO NETO, 1994, p. 595-596).

É um artesão que ensina o poeta. Nesse poema, Cabral atém-se a um modo específico de conceber a própria linguagem poética. A linguagem da poesia fala de si própria. O poeta opõe a representação imitativa à construção poética, que é um traçar, produz o artefato – a estratagema – de maneira artesanal.

No poema de Cabral, a linguagem poética afirma sua autonomia ante a realidade. É a mão do homem que cria a flor mais verdadeira que a flor natural ou que a flor industrial, aquela que, produzida em série, toma a natureza por molde. É na linguagem que o poeta afirma o ser humano como destino e sempre retoma tarefa de cálculo, rigor e invenção de mundo. A palavra poética não é a coisa real, a nostalgia do nome ideal ou a concretização de um devir abstrato aberto ao tempo. O nome-coisa, em Cabral, produto de um trabalho de construção, é mais do que as coisas e os nomes do mundo natural ou social. Sua verdade está em produzir na história um novo nome e uma nova coisa.

E ao concluir o poema, o artesão repassa a receita, dizendo que “[...] o ferro não deve fundir-se, nem deve a voz ter diarreia. Forjar: domar o ferro à força, não até uma flor já sabida, mas ao que pode até ser flor, se flor parece a quem o diga.” Nomear a flor de Flor é forjar a coisa para quem a nomeia. O verso, primeiro, afirma que só se pode dizer da rosa ela própria. Mas ao repetir, o verso extrai dela a dignidade de seu nome próprio, que pretendia mantê-la na beleza de rosa essencial, resistente a todo desdobramento. A rosa escapa da representação: ela é indefinível, afirmada pela pura tautologia. O verso termina por desmistificar o poder da nomeação e da evocação do ser: o nome (rosa) e a cópula (é) caem, pela repetição, na multiplicidade do murmúrio, que é manifestação de uma palavra sem começo nem fim. (BLANCHOT, 1969, p. 498-505).

A motivação deste trabalho decorre do fato dos textos poéticos de Clarice Lispector e de João Cabral de Melo Neto, em sua produção, não deixarem de questionar a vida, e indo, além disso, questionam essa vida em sociedade. E como escrevem num período de guerra (Segunda Guerra Mundial), mostraremos como eles refletem um pouco sobre o valor da vida, da liberdade, do direito, da existência, acerca de tudo isso, e o que define o SER. Se as pessoas que estão em campos de concentração lutam ferozmente pela existência, não importa o que tenham de fazer, importa a vida. Esta luta pela vida é uma das maiores características do ser humano. A própria moral se esvai, quando está em jogo a vida humana, então, valem os interesses pessoais, sendo que o sentido do grupo, amizades, tudo acaba diante da possibilidade eminente da morte em uma câmara de gás.

Eis aí um paradoxo, se o homem está-no-mundo, e isso implica a atitude de cuidado com as coisas que são, na medida em que podem ser utilizadas pelo homem. Dessa forma, o homem compreende uma coisa, quando sabe o que pode dela fazer, da mesma forma, compreende-se a si próprio, quando sabe o que pode fazer consigo mesmo; isto é, quando percebe suas possibilidades. Assim, compreende-se a característica fundamental do homem como “ser-no-mundo”. Mas alguém que vê diante de si uma cerca de arame, ou uma câmara de gás sabe o que pode fazer consigo mesmo?

O que caracteriza o homem é a sua existência, isto é, o seu vir-a-ser, a sua projeção, o seu dever-ser sempre em re-significação. Contudo, quando o homem fica preso à exterioridade da cultura, ao factual, ele constrói para si uma existência inautêntica, na qual, não problematiza sua vida, transformando a manipulação dos objetos em fim. Trata-se de uma vida marcada pela superficialidade, pela busca do novo pelo novo. É uma vida que se afoga na curiosidade. O indivíduo inautêntico se degrada vivendo, de acordo com verdades e normas dadas. A despersonalização o faz mergulhar no anonimato, que anula qualquer originalidade. É o que Heidegger chama mundo do “se” (“*man*” em alemão), que designa impessoalidade: come-se, bebe-se, vive-se, como todos comem, bebem e vivem.

A consciência de um existente autêntico nos remete ao sentido da morte e revela a nulidade de todo projeto. Sob a perspectiva da morte, todo empreendimento e toda situação particular se revela naquilo que é: imprevisibilidade e possibilidade de impossibilidade, de não realização. Dessa forma, positivamente, a tematização da morte possibilita à pessoa a não fixação no momento. Assim, a existência autêntica é ser-para-a-morte. Na medida em que o homem consegue a consciência e a antecipação da morte, isto é, a consciência da própria finitude, ele se liberta das dispersões e, com autenticidade, pode definir a direção de sua vida.

Segundo Heidegger, a morte pertence à estrutura fundamental do homem, é um existencial, ela não é uma possibilidade distante, mas constantemente presente. O ser está sempre atrelado a essa possibilidade, depois dela não há outras. O homem apenas começa a existir, já está fadado a essa possibilidade. Com a morte, ele conquista a totalidade de sua vida. Enquanto ela não chega, falta-lhe alguma

coisa que ainda não pode ser e que será. O homem adquire consciência da sua submissão à morte, através da angústia, outra disposição fundamental do ser.

Heidegger chama a morte de “princípio de individuação”, o princípio formal da vida humana: que se torna um todo somente mediante a morte, que a limita. Só a morte permite ao homem ser completo. Por isso, o filósofo conclui que o homem não pode desvelar o sentido do ser. O ser passa por um lento e progressivo processo de desvelamento. Esse desvelamento do ser acontece na linguagem. “A linguagem é a casa do ser. E nessa morada habita o homem.” (HEIDEGGER, 1984, p. 55). A linguagem autêntica de revelação do ser é a poesia, que traz em si uma relação de silêncio, de abandono ao ser, único comportamento correto. Ainda segundo o autor, é preciso mais do que razão científica, é necessário sentimento. Os sentimentos revelam mais do que os intelectos e “[...] os poetas o revelam mais que os filósofos”, sendo o futuro um conjunto de possibilidades abertas. Mas temos que reconhecer igualmente nossa finitude e a realidade da morte. O ser autêntico pressupõe esse reconhecimento e *Die Angst* (a angústia), que Heidegger, baseando-se em Kierkegaard, considera característica da existência humana, mostra-nos que, além de nossa existência, simplesmente nada há.

Clarice Lispector e João Cabral questionam sobre até onde pode ir a irracionalidade humana, num determinado contexto, a ponto de levar uma nação à guerra, a matar, a dizimar os seres em massa, ou seja, questionamos como a poesia desses autores trata questões da existência humana teorizadas por Heidegger, a partir da leitura feita por Agamben.

Nesta dissertação, armamos estratégias de leitura, a fim de dar conta da problemática aqui elencada. Com base nessas estratégias, tomamos partido para não nos calar diante da literatura, e tentamos falar na língua dos artistas, porque, de acordo com o texto *A técnica do crítico em treze teses* de Walter Benjamin (1987, p. 33), “[...] a posteridade esquece ou celebra. Só o crítico julga no rosto do autor.”

Na análise comparativa entre os textos *Pedra do sono*, de João Cabral de Melo Neto e *Água viva*, de Clarice Lispector, a proposta é compreender como os autores abordam a problemática do Ser, apoiando-nos em Agamben, leitor de Heidegger. Com esse intuito, construímos uma fundamentação teórica capaz de

aclarar a problemática do Ser presente nos textos literários *Água viva* e *Pedra do sono*.

Quanto à organização desta dissertação, no primeiro capítulo, *O ser nas obras*, começamos pela análise de *Água viva*, de Clarice Lispector, e de *Pedra do sono*, de João Cabral de Melo Neto, com o propósito de elucidar como se dá o Ser nas obras. Em *Água Viva*, observamos que a autora borda a questão dos limites do Ser e sua plena identificação com os limites da linguagem; e em *Pedra do Sono*, Cabral, ao nomear Poema, está a discutir a poesia com relação às sensações humanas. Por isso, questionamos: “Poema”, nome dado, é somente um nome, como tantos outros que marcam uma ascendência humana? Ou é uma abertura para se inferir sobre a condição do Ser? A fim de responder a essas questões, estabelecemos conexões entre os autores que refletem sobre a existência na linguagem.

Cabral Melo Neto (1994, p. 683-688) comenta, em “Considerações sobre o poeta dormindo”, que o sono é uma oscilação para o eterno, na irrupção circular do eterno, restabelece no homem o equilíbrio contra o mundo, e contra o tempo. Mesmo que em poesia tudo seja possível. E Alberto Pucheu arremata, a poesia é a possibilidade de toda a criação, de todo e qualquer modo de escrita, de todo e qualquer modo de dizer, ela “[...] é a passagem, enquanto o poema é o passageiro.”<sup>1</sup> O que determina o poema é o silêncio da linguagem.

Já que os dois autores literários refletem sobre o Ser centrado na linguagem, buscamos entender os conceitos de Ser, conforme são trabalhados por Heidegger, lido principalmente por Agamben e Derrida. E assim, com base nessa reflexão sobre o Ser, elucidamos como este se apresenta nos textos, e como se dá a relação desse Ser com os outros Seres, procurando mostrar em que o homem difere desses outros Seres. Além disso, estabelecemos um cotejo entre obras e autores, esclarecendo a aproximação que fizemos dos autores e dos textos.

Pensando a poesia como *envio*, no segundo capítulo intitulado *Um acontecimento além da amizade: correspondências entre João Cabral e Clarice Lispector*, damos continuidade à discussão sobre envio, apresentada sumariamente

---

<sup>1</sup> <http://pequenamorte.com/2009/06/como-falar-da-imoralidade-dos-livros-comentarios-a-uma-provocacao-de-wilde/> (Toda referência eletrônica será apresentada em nota de rodapé)



no primeiro capítulo, bem como apresentamos a noção de “amizade” e de “acontecimento” através das cartas. Para a discussão, tomamos como base as noções apresentadas por Blanchot, Derrida, Deleuze, Agamben e outros pensadores, a fim de mostrar a aproximação feita entre os autores.

Através das cartas trocadas entre Cabral e Lispector, encontramos subsídios para a leitura de seus textos, uma vez que, nessas cartas, os autores discorrem sobre sua produção escrita, organização e publicação. Enfim, através dessas cartas, eles revelam fragmentos de experiências e revelam circunstâncias de escritura.

No terceiro capítulo – *Vestígio do ser* – refletimos sobre a coisa. Em *Água viva*, Clarice Lispector constrói a interioridade dos personagens, com uma percepção que nos remete a uma análise das pessoas, das coisas, e os fatos através da enunciação em um *it*. Já em Cabral há o vocábulo “pedra” aquilo que obstrui a leitura, e em seu conjunto, no estado bruto, remete à “desordem” e à “irregularidade”. E essa pedra é a palavra que secou. Ela é o vestígio do Ser da palavra, é a matéria-prima da poesia. E comparando com *Água viva*, de Clarice Lispector, essa palavra que secou equivale àquilo que deve ser jogado fora, para “pescar” a não-palavra, a não coisa, a mudez, o invisível. Desse modo, nesse capítulo, comparamos os autores e as obras através do vestígio.

Uma vez que, de acordo com Flora Süssekind (1984, p. 37), o discurso literário “[...] tenta ocultar sua própria ficcionalidade em prol de uma maior referencialidade, talvez os seus grandes modelos estejam efetivamente na ciência e na informação jornalística, via de regra consideradas paradigmas da objetividade e da veracidade.” A autora lembra ainda que autores e leitores são levados a obedecer a uma “estética do visível”, ou seja, ao “desejo irresistível de ver,” no texto literário, aspectos caracterizadores da nação, da cultura, do povo brasileiros. E para isso, é “dominante a correlação da atividade literária com as ações contidas em verbos como ‘retratar’, ‘ver’, ‘olhar’, ‘enxergar.’” (SÜSSEKIND, 1984, p.101). E esse procedimento exige do literário e daquele que o escreve a negação do “trabalho com a e na linguagem para que o leitor, dominado por um ‘desejo irresistível de ver’, pareça estar em contato direto com ‘o’ real.” (idem).

Clarice Lispector fala do comum, embora, em seu texto, isso não seja abordado de maneira simples, já o universo poético de João Cabral parece nos mostrar a realidade, mas remetendo às palavras de Tzvetan Todorov (1986, p. 42): Não se deve ceder à ilusão representativa que, durante muito tempo, contribuiu para ocultar esta metamorfose: não há, em primeiro lugar, uma determinada realidade, e depois, a sua representação pelo texto. O dado é texto literário.

## CAPÍTULO I: O SER NAS OBRAS

Nesta dissertação, analisamos as obras *Água viva* e *Pedra do sono* para verificar como se dá o Ser-aí (*Dasein*) e em que este difere dos outros seres. Nesse propósito, buscamos suporte teórico em textos filosóficos de Martin Heidegger, Giorgio Agamben, Jacques Derrida, entre outros leitores heideggerianos.

### 1.1 O SER EM ÁGUA VIVA

Ao ler *Água viva*, de Clarice Lispector, emaranhamo-nos numa teia de linguagem, e nela nos perdemos, enredados na refinada trama de signos, tessitura de amor e morte. Uma densa perspectiva de cunho existencialista marca fortemente essa obra: sua experiência com a palavra coloca em crise a linguagem e as relações entre o “ser” e o “viver”. Impossível sair ileso desse embate em que narradora-personagem-leitor se misturam num jogo espetacular, entre palavras e imagens, sons e silêncio, criadores de subjetividade.

Publicado em 1973, *Água viva* aborda a questão dos limites do Ser e sua plena identificação com os limites da linguagem. O arranjo entre essas duas questões aparece nesse romance, através da reflexão sobre a escrita, que questiona se haveria um criador e qual seria a relação deste com o homem.

*Água viva* reflexiona sobre a escrita e aborda sobre o Ser que se constitui na linguagem. A linguagem liberta o sujeito dos limites impostos pela consciência e revela-lhe sua essência – o Ser – ampliando seu alcance filosófico. Nesse texto, Clarice Lispector aprofunda sua reflexão ontológica e sua concepção de homem, temática já apresentada em obras anteriores, como em *O lustre* (1946), e em *O ovo* e *A galinha* (1964). Neste último conto, a autora discute a problemática da existência, ao se deparar com o ovo, sobre a mesa da cozinha. Desse olhar lançado ao ovo, ela passa a questionar as coisas e o mundo. Esse conto é um mistério até mesmo para a própria autora, quando na posição de leitora.

Todavia percebemos que para Wittgenstein<sup>2</sup>, a linguagem decompõe a experiência em elementos dissociáveis que, a partir da estrutura linguística, compõem-se em arquétipo do mundo, que é representado pelo pensamento. O significado da linguagem pode ser interpretado pelo uso, e sendo assim, os elementos da língua, da cultura fornecem a estrutura para se pensar esse mundo. Mas o inverso também é verdadeiro. A língua e a cultura fornecem a estrutura para pensar o mundo, porém o mundo é produzido pela linguagem da cultura. É um caminho duplo. E Lispector pensa isso em *Água viva*. No início da escritura, provisoriamente, ela nomeara o livro de *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*. Mais adiante, este mesmo trabalho é chamado *Objeto gritante*. E por fim, foi lançado com o título de *Água viva*.

O que é o *Atrás do pensamento*? Atrás do pensamento está a linguagem, mas atrás da linguagem está o pensamento. Então esse atrás do pensamento também pode ser um depois. Clarice Lispector pensa o mundo a partir da linguagem da cultura, assim como ela cria o seu próprio mundo, com base na linguagem que usa. A linguagem pensa o mundo, que, todavia, é criado pelo pensamento, é o pensamento. É nesse sentido que Nadia Batella Gotlib afirma que Clarice Lispector se ficcionaliza em sua obra. Ela transforma-se em palavras e procurava traduzir nelas tudo o que, por assim dizer, pensava ou sentia.

A linguagem não consegue exprimir o pensamento, ela é o pensamento. A linguagem apresenta um recorte da realidade, mas também produz a realidade. O pensamento é formado pelos estereótipos das coisas, e, além disso, é formado pela linguagem que se pensa das coisas. Esses estereótipos, que são inconscientes, estruturam a maneira como a linguagem ordena o fluxo das impressões recebidas. Porém, o que torna possível o conhecimento sobre o mundo se estabelece na conexão existente entre realidade-pensamento-linguagem.

Clarice Lispector tenta traduzir em palavras o que tem diante dos olhos, mas essa tradução é impossível, porque o mundo é constituído pela totalidade de fatos e não só de coisas, remetendo os objetos à possibilidade de todas as situações. A

---

<sup>2</sup>Conforme leitura do *Tratado Lógico-Filosófico* apresentado no texto *Vontade, verdade e sentido: a metafísica em xeque?* de Oswaldo Akamine Júnior (Mestre em Filosofia e Teoria Geral do Direito – USP e Coordenador de Pesquisa e Monografia Jurídica – UNINOVE) in <http://www4.uninove.br/ojs/index.php/prisma/article/viewFile/574/538>

vinculação entre o significado e o uso da linguagem se dá pelo modo como as palavras são utilizadas, pelas circunstâncias em que são empregadas, no caso, pelas figuras, pelos jogos de linguagem, e pelas funções que essas palavras desempenham, nos sentidos que a realidade produz.

Achar palavras para aquilo que se tem diante dos olhos – quão difícil pode ser isso! Porém, quando elas chegam, batem contra o real com pequenos martelinhos até que, como de uma chapa de cobre, dele tenham extraído a imagem, “Ao cair da noite as mulheres se reúnem ao lado da fonte, à porta da cidade, para buscar água em grandes cântaros” – só depois de ter achado essas palavras é que surgiu, da vivência superdeslumbrante, a imagem com firmes mossas e profundas sombras. O que soubera de antemão acerca dos salgueiros de uma brancura chamejante que, à tarde, com suas pequenas chamas, montavam guarda diante da muralha da cidade? Com que estreiteza devem ter se arranjado outrora as treze torres, e com que prudência cada uma delas, desde então, ocupou seu lugar, e entre elas havia ainda muito espaço. (BENJAMIN, 1987, p. 203).

Nesse fragmento, Benjamin diz, através de Mallarmé, o quão difícil é encontrar palavras para o que se tem diante dos olhos. O poeta está o tempo todo buscando, por intermédio dessa palavra, dizer o que tem diante dos olhos. E essa busca da palavra pode ser descrita como marteladas no cobre, é a lapidação da pedra. Esse processo de lapidação ocorre até que a pedra revele seu brilho, ou seja, até que o poeta encontre a palavra. E nesse lapidar, deparamo-nos com Cabral, que também procura palavras para dizer o que ele tinha diante dos olhos, assim como Lispector. Cabral não revela sentimento, embora sua poesia produza sentimentos. Ele procurava produzir sentimentos a partir do que tinha diante de si, lapidando a palavra.

Clarice Lispector inicia a escritura do texto *Água viva*, em 1970, mas só o publica em 1973. Durante três anos, ela passa arranjando o texto, ou seja, durante esse tempo, ela procura a palavra que traduza o que tem diante de si, depois de muitos abandonos e retomadas, ela o entrega para publicação, apesar de não ficar satisfeita com o resultado.

“Cada coisa tem um instante em que ela é.” (LISPECTOR, 1998, p. 9). Com base nesse fragmento, notamos que a narradora-protagonista está em busca de uma experiência do presente vivo, não recordado, que aconteça para ela, como essência de todas as coisas. Então, a narradora-protagonista se coloca em cena, mesmo que esse instante não esteja determinado, ela afirma que há um instante para cada coisa. Desse modo, podemos perceber que o problema do Ser-aí só pode

ser resolvido com a superação do abismo entre a consciência e o tempo na representação. O Ser, em *Água viva*, revela-se na instantaneidade, através da experiência desejada pela protagonista.

Meu tema é o instante? Meu tema de vida. Procuo estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos – só me comprometo como a vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim. (LISPECTOR, 1998, p. 9).

Esse fragmento mostra que a narradora-protagonista procura estar a par do instante, dividindo-se em milhares, põe-se em cena. De acordo com Derrida (1996, p. 80), com base em Heidegger, assegura que “[...] no mundo grego não havia uma relação com o *ente* como uma imagem concebida como representação (*Bild*): o mundo era pura presença (*Anwesen*)”, mas a partir do platonismo, o mundo se anuncia como representação, no qual o sujeito, o homem se põe em cena, no círculo do representável.

Para a protagonista, a arte, uma vez que ela é uma pintora, é a ponte que se edifica sobre esse abismo, entre o tempo e a consciência na representação. A pintora se lança agora, no “instante já”, em *Água viva* (medusa), invisível e inorgânica, numa nova experiência artística, ardente – literatura-pintura, pintura-literatura – expondo-se ao seu interlocutor:

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tão tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras – e é novo para mim o que escrevo por que minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é minha quarta dimensão. (LISPECTOR, 1998, p. 10).

Podemos notar, a par da citação acima, a comparação entre a expressão verbal, a pintura e a música, que é uma constante em *Água Viva*. O texto em que a linguagem é capaz de superar a “dependência do objeto”, pois não “ilustra coisa alguma”, “não conta uma história”, “não lança um mito”, não representa nada. A pintura da protagonista não representa nada. Nela a pintora se lança por inteiro, corpo a corpo consigo mesma. E assim é a sua escrita, agora que ela sente também “necessidade de palavra”.

Benedito Nunes (1969, p. 130) fala que “[...] a linguagem, tematizada na obra de Clarice Lispector, envolve o próprio objeto da narrativa, abrangendo o problema da existência, como problema da expressão e da comunicação”. O autor identifica o problema da existência com o problema da expressão. Na obra de Clarice Lispector, a linguagem constitui o próprio objeto da narrativa, e não seu acesso a ela. Em *Água viva*, a palavra tematizada é “cega de sentido”, dobrando-se não só para refletir sobre o processo linguístico, mas também para refletir sobre a composição química do “meu substrato” (do Ser):

Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já. Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba, lê o que agora se segue: “com o correr dos séculos perdi o segredo do Egito, quando eu me movia em longitude, latitude e altitude com ação energética dos elétrons, prótons, nêutrons, no fascínio que é a palavra e sua sombra.” Isso que te escrevi é um desenho eletrônico e não tem passado ou futuro: é simplesmente já. (LISPECTOR, 1998, p.11).

Como ela perdeu o segredo do Egito, a sílaba, a palavra, para falar, usa frases feitas, tendo a língua como o lugar comum. O segredo se perdeu, é a palavra e sua sombra, não se encontra nada atrás dessa sombra. E assim, a protagonista de *Água viva* teme ser levada pelo êxtase do contato com a coisa em si e pede ao seu interlocutor que a segure, que não permita que ela se perca:

Uma parte mínima de lembrança do bom-senso de meu passado me mantém roçando ainda o lado de cá. Ajude-me porque alguma coisa se aproxima e ri de mim. Depressa, salva-me. Mas ninguém pode me dar a mão para eu sair: tenho que usar a grande força – e no pesadelo em arranco súbito caio enfim de bruços no lado de cá. (LISPECTOR, 1998, p.19).

A força empregada pela protagonista contra a corrente que a arrasta nada mais é que a reação da consciência, que busca sobreviver ao “afogamento”<sup>3</sup>, que tenta manter-se viva ante a dissolução que a ameaça. A identificação entre a experiência existencial da protagonista e sua experiência com a linguagem permite-nos explicar a oscilação do gênero do discurso em *Água viva*.

Sob essa dependência do homem em relação à linguagem, em Clarice Lispector, percebemos que os personagens vagueiam entre o limite da alienação segura (sob a forma das estruturas linguísticas conhecidas) e o desamparo caótico

---

<sup>3</sup> Usamos afogamento entre aspas, porque se pensarmos em *Água viva* como medusa, ela precisa da água para viver, sendo o mar o seu habitat natural, é alegórico.

do universo não-humano, profundo silêncio que nenhuma palavra jamais irá recobrir, como vemos tanto em *Água viva* como no romance *O lustre*.

O romance *O lustre*, publicado em 1946, começou a ser escrito no Brasil, porém teve suas últimas linhas finalizadas na Itália. Sua protagonista é Virgínia, mulher frágil, quieta, silenciosa e sem memória, que vive sua infância ao lado do irmão Daniel e da irmã Esmeralda no “silêncio aterrador” da Granja Quieta. Virgínia está sepultada em um silêncio sem cura. Ela não transita com facilidade no reinado das palavras. Virgínia modela o barro, atividade silenciosa, faz pequenos e insignificantes brinquedos, numa aprendizagem de reconhecimento da terra onde pisa – um processo silencioso de lenta descoberta do mundo.

Os personagens centrais dos textos *Água viva* e *O lustre* são mulheres artistas, uma é pintora e a outra, escultora, mesmo que na brincadeira da infância. A arte, para essas personagens, é a porta de comunicação. É a abertura para o mundo que, através da linguagem, conduz-nos a uma aproximação com a verdade, porque a arte não representa nada. Mas produz uma realidade, produz um pensamento, um possível sentido para o mundo. E de acordo com o texto *A origem da obra de arte*, de Martin Heidegger, não mais é o *Dasein* que se apresenta como porta de entrada para a descoberta, mas é a linguagem. Nesse sentido, para o filósofo, toda a arte é poesia.

*O lustre* é uma obra de muitos envios, e de acordo com Derrida, um envio não constitui uma unidade, e não tem nada que o preceda. Com a noção de envio, Derrida desconstrói a noção de representação, que se impõe ao nosso pensamento, através de uma história densa e fortemente estratificada. (DERRIDA, 1966, p.79). Um envio são rastros, pegadas, remissões a um passado sem origem, sem garantia para se vincular, aproximar-se, de se identificar, de se determinar. Em *O lustre*: há um chapéu de um afogado, no começo, que reaparecerá no final do livro, e há um lustre de um casarão, onde Virgínia e o irmão Daniel passaram a infância. Esse lustre é sempre um ponto de convergência do seu passado e do retorno. Quando Virgínia deixa a Granja Quieta, já no trem, a imagem do lustre a amedronta, ela lembra ter saído do casarão e não ter olhado o velho lustre. Faltou-lhe coragem para olhar aquilo que mais a assustava no casarão.



Uma indisfarçável ausência de comunicabilidade envolve os ambientes. Na família de Virgínia, salvo alguns poucos e breves diálogos, a impressão é a de que ninguém fala a mesma língua. A avó é a aparição viva da quietude sepulcral, que domina a mansão da Granja Quieta, pois “[...] ela não falava, não ria, quase não olhava, como se lhe bastasse viver.” (LISPECTOR, 1946, p. 24). O lustre, pendurado no teto da mansão, em sua existência de gelo, parece observar secretamente o movimento soturno da casa como se fosse uma espécie de câmera-olho, centralizando o foco da trama.

A morte ata as pontas da história, que começa com a cena de um afogamento e termina com o atropelamento de Virgínia. A trajetória é a história de uma busca, sobretudo, a procura literal de um espaço físico para viver, pois ela perambula de um canto ao outro sem encontrar guarida em lugar algum. Virgínia perfaz um círculo peregrino em direção à morte: da Granja Quieta, ao apartamento na cidade grande, depois um quartinho minúsculo e abafado na casa das primas, em seguida a pensão, onde vive “[...] um período triste e sem palavras, sem amigos, sem ninguém com quem trocar compreensões rápidas e amáveis.” (LISPECTOR, 1946, p. 149). Por fim, Virgínia volta à fazenda, sem encontrar ali o que procurou a vida inteira. O último momento é a morte. E de acordo com Derrida (2002, p. 223), “[...] a morte não surpreende a vida: funda-a.”

A protagonista de *O lustre* move-se em um mundo claustrofóbico, no qual os quartos cheiram a túnel e o ar tem peso de poeira. Virgínia imagina um dia voltar e reviver a felicidade jamais experimentada. Idealiza voltar à procura dos laços perdidos do passado, mas sabe que o retorno definitivo é impossível. Sem a possibilidade de reviver o passado e nenhuma perspectiva presente, ela também não tem futuro, pois o futuro é a morte.

*O lustre*, segundo romance de Clarice Lispector, é penetrante. É a vida interior de Virgínia, a personagem principal, que tem sua história narrada desde a infância. É uma obra em que a ação, personagens, diálogos estão marcados por aquela, às vezes, angustiante interiorização, a percepção de sentimentos cruéis, de desejos delicados, de medos impensáveis, de intimidades inconfessáveis, de ódios e amores entrelaçados, de paciências, de inocências, de culpas, de pudores, de

euforias, de tristezas, de compaixões, todo um mundo muito mais do que feminino - um mundo em que praticamente só a alma tem a palavra.

Nesse romance, aparecem os paradoxos sobre os quais Nádia Battella Gotlib comenta, em seu livro *Clarice Lispector: uma vida que se conta*. Para a crítica Gotlib, os personagens de Clarice Lispector são alguma coisa e o seu oposto, ao mesmo tempo, o amor tão intensamente quanto o ódio, e essas características antitéticas são também características de Clarice Lispector, como glosa Gotlib. Ela explica dizendo que Clarice Lispector, como autora, vivia intensamente a sua obra, a tal ponto que ela se ficcionalizou nas suas obras, enxergando-se como personagem. As coisas se misturam a tal ponto que é difícil separar ficção da realidade.

Para alguns críticos, *O lustre* representa a procura da Luz<sup>4</sup> pelo personagem, já que a sua vida interior sempre fora triste e vivida em função da morte. Virgínia lembra no trem:

Que pena, disse surpreendida. Que pena, repetiu-se com arrependimento. O lustre [...] Olhava pela janela e no vidro descido e escuro via em mistura com o reflexo dos bancos e das pessoas o lustre. Sorriu contrita e tímida. O lustre implume. Como um grande e trêmulo cálice d'água. Prendendo em si a luminosa transparência alucinada o lustre pela primeira vez todo acesso na sua pálida e frígida orgia - imóvel na noite que corria com o trem atrás do vidro. O lustre. O lustre. (LISPECTOR, 1946, p.196).

Todo o romance é elaborado nesse tom, um tom nostálgico, de balada sofrida e cheia de reminiscências. Não apresenta capítulos, é um fluir constante do pensamento de Virgínia, através de uma terceira pessoa narrativa, que assume a própria condição do personagem. Do isolamento, na Granja onde vivia, Virgínia passa ao isolamento, na cidade grande. Não se adapta. Tenta a volta, mas tudo lá no interior já está mudado, só o passado de antiga grandeza do casarão da família ainda lhe manda um apelo de nostalgia, os poucos móveis que escaparam à falência, os muitos quartos vazios, a escadaria de tapete de veludo púrpura, a enorme sala de jantar, os cristais, os frisos, o lustre. Virgínia não encontra mais o que tinha vivido, a infância perdida e o passado morto.

Embora com a visão longínqua da luz do antigo lustre, Virgínia vive sempre mergulhada na sombra, como se esperasse a morte a qualquer momento. A cidade não lhe faz bem, muito menos um amante que arranja, tampouco a convivência com

---

<sup>4</sup> Luz está escrito com letra maiúscula, em função do sentido alegórico da palavra.

o irmão Daniel, e morrerá um dia, solitária, na rua, atropelada por um carro, reconhecida por aquele chapéu marrom, do começo do romance, um chapéu de um suposto afogado.

O limite em que a escritura de Clarice Lispector se desenha é no movimento entre ser e dizer, cujo tema dominante versa sobre a necessidade que o homem tem de amparar-se na linguagem para suportar o desamparo diante do universo, recoberto pelo silêncio intraduzível. E todo esse esforço, simplifica-se em tentar atribuir sentido ao silêncio, tentativa sempre fracassada, mas constantemente retomada pela autora.

Sob a forma do horror fascinante, os narradores de Clarice Lispector, ou mesmo os pouquíssimos personagens, literalmente se despersonalizam, apagando-se diante da presença maciça da coisa-em-si, pela impossibilidade de representação, aparecem à queda do sujeito em direção ao vazio. E nessa ocasião, em que o ser-homem corporalmente toca o mundo silencioso do puro-ser ao preço de sua anulação, desaparece o sujeito da consciência. Arrastado pelo vazio e confrontado por fragmentos do real, este sujeito, inexistente, é inventariado por significantes, vindo a tornar-se efeito o qual é imanente nestes, ou seja, o efeito, que é o sujeito, “imana” nos significantes.

Em *Água viva*, esse ser inorgânico, essa coisa, esse enigma, fragmentário através da voz da consciência, erige como ser. É o sujeito do inconsciente. Também, nesse texto, deparamo-nos com o novo modo de sentir o contemporâneo, que Mario Perniola expõe em *O sex appeal do inorgânico*. Em seu texto, Perniola analisa o momento cultural e o novo modo de sentir, caracterizado pela relação entre o sujeito e o objeto, e o objeto e o sujeito. Em concomitância com *O sex appeal do inorgânico*, a escrita de *Água viva* espelha-se nos novos espaços e no modo de sentir contemporâneo.

Perniola, no terceiro capítulo da obra, comenta que o homem é constantemente comparado com Deus e animal. É elevado à condição de Deus e rebaixado à condição de animal e nesse meio termo, encontra a condição de coisa. Algo que não está nem acima nem abaixo de nós, que vem ao encontro com o antdivino e o antianimal. A coisa é a complementaridade de Deus com animal.

Nessa condição de coisa, em que não é nem Deus nem animal, é apenas um ser. Essa equiparação Clarice Lispector também faz em *Água viva*, pois o Ser (*it*), a coisa, ora se compara com o criador, ora com o animal. Mas não é um nem outro.

Este sujeito do inconsciente, diferentemente do indivíduo biológico ou do eu gramatical, não se encontra de início, mas, antagônico, deduzido como significação, decorrente daquilo que um significante representa para outro significante, no ato puro da fala, da enunciação. Desse modo, instala-se numa descontinuidade temporal, tornando-se evanescente, e, portanto, sendo sujeito do inconsciente, é o único em posição de tocar a verdade – se não toda, pelo menos aquela que se refere ao desejo como falta de completude decorrente da incisão da linguagem no ser do homem.

Clarice Lispector, em *Água viva*, busca recriar uma realidade linguística ficcional capaz de produzir um sujeito impessoal, que é apenas voz, revelação do fracasso da linguagem, diante do real. Uma voz refreada que, de tempos em tempos, adiciona-se ao intenso silêncio, incorporando a cisão irremediável entre o ser e o dizer. Uma vez que não há representação possível no âmbito da linguagem, o sujeito narrador de Clarice Lispector é uma viva representação desse fracasso. Na trama, o neutro (*it*) da linguagem (tentativa de metaforizar o ser no dizer), em sua conexão com a ausência real da voz narrativa, (rompendo radicalmente o dizer em favor do ser), instala o silêncio que, embora incômodo, fala da verdade, em palavras mudas.

Conforme Agamben (2006), na tradição filosófica ocidental, o homem representa uma ruptura do *continuum* natural. E como animal falante, habita a clareira em que se abre toda significação, todo dizer. Como mortal, encontra sua dimensão mais autêntica na antecipação de sua própria impossibilidade radical, então questionar o lugar e a estrutura desta negatividade constitutiva é ponto de partida para uma compreensão, em toda sua profundidade, da relação essencial estabelecida entre morte e linguagem.

[...] se ser o próprio Da (o próprio aí) é o que caracteriza o Dasein (o ser-aí), isto significa que justamente no ponto em que a possibilidade de ser o Da, de estar em casa no lugar, é assumida, através da experiência da morte, da maneira mais autêntica, o Da revela-se como o lugar a partir do qual ameaça uma negatividade radical. (AGAMBEN, 2006, p. 17-18).

É a partir da morte como totalidade, que se compreende o modo de ser (pre-sença). A totalidade da pre-sença, o poder-ser é a existência, que está limitada e determinada pela morte. O projeto do ser-para-a-morte deve elaborar os momentos do Ser, que o constitui como compreensão de morte, que nem foge, nem encontra. Frente a essa espera, a pre-sença se depara com sua possibilidade. E como possibilidade, a morte não propicia nada à pre-sença. Simplesmente é a antecipação do poder-ser de um ente.

O homem, a figura, o mortal, o falante possui a faculdade da linguagem e a faculdade da morte, possuindo o nexo entre essas duas. E, ao mesmo tempo, que essas lhe abrem e desvelam a morada do ser, já estão permeadas pela negatividade. O homem é o lugar-tenente do nada, “[...] para que o ser tenha lugar, e – uma vez que tem lugar no não lugar do fundamento (isto é) – o ser é o in-fundado.” (AGAMBEN, 2006, p.12).

Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão de linguagem.  
Transmito-te não uma história, mas apenas palavras que vivem do som.  
Digo-te assim:  
"Tronco luxurioso."  
E banho-me nele. Ele está ligado à raiz que penetra em nós na terra. Tudo o que te escrevo é tenso. Uso palavras soltas que são em si mesmas um dardo livre: "selvagens, bárbaros, nobres decadentes e marginais." Isto te diz alguma coisa? A mim fala.  
Mas a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é. É  
Estou no seu âmago.  
Ainda estou.  
Estou no centro vivo e mole.  
Ainda. (LISPECTOR, 1998, p 25-26).

Pensamentos e sentimentos que configuram o inquieto perguntar clariceano. Estes refletem a perplexidade de incertezas, de revisões e de mudanças de paradigmas, de fragmentação do conhecimento, o mundo da imagem e do esfacelamento da imagem. Perguntar é abrir, é descortinar, é vislumbrar, é expandir horizontes. Responder é limitar, fechar, encerrar. Perguntar é o eterno recomeço em Clarice, é a vida renascendo e se alargando em suas infinitas possibilidades, inclusive a de errar e de recomeçar. Perguntar tem o peso da consciência crítica e a leveza da imaginação. Perguntar é pensar. Pois o personagem, o verdadeiro protagonista que reaparece nos textos de Clarice - é o pensamento. “Tomar conta do mundo exige também muita paciência: tenho que esperar pelo dia em que me apareça uma formiga.” (LISPECTOR, 1998, p. 56-57).

O pensar de Clarice Lispector é um pensar heideggeriano, que “[...] toma conta do Ser”. Do Ser que, como sabemos, é Tempo. O tempo, ou o “instante - já”, que ela quer captar em *Água viva*, uma luta da escrita contra o Tempo e contra a Morte (representação). Nesse livro, ela tenta captar a “intuição do instante” e reconheceu no instante impalpável, a possibilidade do êxtase. E ela sabe transformar em um absoluto o instante fugidio.

Fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem – fixo os instantes de metamorfoses e é de terrível beleza a sua sequência e concomitância. [...] Esta é a vida vista pela vida. Posso não ter sentido, mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa. Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante. Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra. (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Raúl Antelo, em seu livro *Transgressão e modernidade* (2001, p.185), comenta sobre esse fragmento do texto de Clarice Lispector, que aí “[...] reside a potência do falso da ficção entendida como supersensação. O fantasma do sujeito, seu eterno retorno, prolifera simulacros ou, em outras palavras, afirma a vontade de potência implicada na própria simulação.”

Na escritura, a autora tenta fixar os instantes, quer escrever como quem apreende os instantes. Ela quer captar o tempo, o “instante já”. A escritura de Clarice Lispector questiona o mundo, nunca oferece respostas; libera a significação, mas não fixa sentidos. Nela, o sujeito que fala não é preexistente e pré-pensante, não está centrado num lugar seguro de enunciação, mas produz-se, no próprio texto, em instâncias sempre provisórias. E este sujeito que nasce da escritura de Clarice Lispector, em sua errância e transitoriedade, é o responsável pelo ritmo no texto. Toda a vez que o incessante jogo dos significantes recomeça – em Clarice Lispector, de certa maneira, a escritura é um recomeço, sem início nem fim – um sujeito é deduzido como significação. É no momento em que o discurso está prestes a se perder no infinito das palavras, quando o simbólico corre o risco de se tornar imaginário, que o real irrompe e se apresenta como impossibilidade de representação, e é aí que se instala o sujeito como representante em si do paradoxo da linguagem.

A experiência da morte é “[...] a possibilidade da impossibilidade da existência em geral, do esvaziamento de todo referir-se a [...] de todo existir.” (AGAMBEN,

2006, p.13-14). Essa experiência é testemunhada na experiência da voz da consciência, da culpa. E essa possibilidade revela a negatividade que atravessa o *Dasein*. E essa negatividade permeia a essência do *Dasein*. E conforme a leitura que Agamben faz de Heidegger, a morte é o descarregamento do *Da* à existência.

Na obra *Água viva*, a essência do Ser do narrador ascende à essência da linguagem. O Ser se transforma em linguagem, mais pura manifestação do Ser, conforme aponta Heidegger. E é na voz narrativa, elemento da expressão humana, que a construção narrativa reflete o Ser-no-mundo, através dessa voz narrativa. Assim, *Dasein* como o Ser, o ter-lugar na linguagem, que obtém a instância do discurso, e por ter-lugar na linguagem, o Ser dá abertura à negatividade.

[...] contemporaneidade e relação existencial não podem fundar-se senão na voz. A enunciação e a instância de discurso não são identificáveis como tais senão através de uma voz que as profere, e, somente supondo nelas uma voz, algo como o ter-lugar do discurso pode ser mostrado. (AGAMBEN, 2006, p. 52).

Aquele que enuncia, o locutor é uma voz. E a voz, a enunciação é a realização de uma língua. Não é um mero som, mas portadora do significado. Ela é “[...] pura intenção de significar, como puro querer dizer.” (AGAMBEN, 2006, p. 53). A voz dissociada do signo é sem significado, e sem significado é vazia, morta. Em o puro querer dizer, a voz, é uma palavra morta, “[...] não só existe uma voz, mas também um signo.” (AGAMBEN, 2006, p. 54). A intenção de significar corresponde ao desejo de saber. E essa intenção de significar, pura indicação de que a linguagem tem lugar, é a significação das palavras.

O pensamento da voz é o pensamento do ser. “O ser é [está] na voz (*esse in voce*) como abrir-se e mostrar-se do ter-lugar da linguagem, como *Espírito*.” (AGAMBEN, 2006, p. 56). E esse pensamento da voz, o sentido, constitui a dimensão negativa. “Ela é fundamento, mas no sentido de que ela é aquilo que vai ao fundo e desaparece, para que assim o ser e a linguagem tenham lugar.” (Idem).

É a negatividade que articula a voz humana em linguagem. A voz abre o lugar da linguagem, presa em uma negatividade, entregue em uma temporalidade. E esta é produzida na, e através da enunciação. “Da enunciação procede à instauração da categoria do presente, e da categoria do presente nasce a categoria do tempo.” (AGAMBEN, 2006, p. 57). Para nós, é uma continuidade gerada no presente. No

presente, o homem vive o agora, através da inserção do discurso no mundo, a “[...] temporalidade e ser têm a sua fonte comum no discurso no ‘presente incessante’ da instância do discurso.” (Idem, p. 58). E em virtude disso, a presença conserva o secreto poder negativo.

A linguagem é o material com que Clarice Lispector trabalha e se constitui em seu objeto de paixão. Tal objeto protagoniza toda obra *Água viva* e é colocado como um ideal perseguido pela autora, por meio da voz narrativa e de uma escritura enigmática e desafiadora. Essa voz denuncia a busca de uma identificação de si e do real, de seu sentido inalcançável, levando o receptor de seu discurso incondicionalmente a questionamentos em torno do ser e do viver.

A palavra apenas se refere a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim. Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos – tudo ponto de apenas referência ao real. Procuramos desesperadamente encontrar uma identidade própria e a identidade do real. E se nos entendemos através do símbolo é porque temos os mesmos símbolos e a mesma experiência da coisa em si: mas a realidade não tem sinônimos. (LISPECTOR, 1998, p. 73).

Nessa operação de identificação ontológica – narrador e leitor – partilham do texto ficcional e por meio dele se comunicam. A voz narrativa, a quem é atribuída o papel de “eu narrador”, conduz todo o processo enunciativo, com seus mistérios, suas angústias e “exaltação”, oscila entre lucidez e devaneios. A narrativa flui, e sobre o eixo, projeta reflexões em torno da vida e seus diversos meios de expressão: a pintura, a música, a natureza – elementos expressivos e relativos à alma humana – os quais prefiguram a amplitude da mensagem, que Clarice Lispector busca veicular em seu discurso narrativo:

Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer. [...] onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos [...] procuram refúgio. (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Com base nesse fragmento, podemos observar que nele ocorre o mesmo quando ela perde o segredo do Egito. Mas aqui há sílabas, há palavras, em que a linguagem é o útero do mundo. É pela linguagem que ela se constitui como ser – nasce. Esse entrar “*lentamente na escrita*”, requer da escritora um pulsar cuidadoso com a palavra, na qual ela compõe uma atmosfera propícia à fluidez da linguagem. A linguagem se constitui no elo que une a intimidade dos seres: a palavra divina deu



vida ao Universo, organizando os elementos, antes em estado caótico, em um mundo significativo, o cosmo. A palavra é o *Verbo* que encerra poderosamente o domínio sobre o mundo que cria, nomeando-o.

Clarice Lispector manipula a linguagem, que se constitui um desafio, ela se lança às origens da palavra para sair desse “útero do mundo” e nasce em um novo cosmos, o da ficção. Ela se debruça sobre o projeto árduo da escritura e inicia seu discurso, brindando à vida e aos seus mistérios, convidando seu interlocutor a descortinar as camadas que revestem a palavra poética. A autora elege a voz narrativa como portadora da representação: manejando uma linguagem enigmática e multifacetada.

Nesse percurso, conduz o leitor a ler as entrelinhas, desvendando o escondido atrás do pensamento, no dizer da autora “[...] lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba, lê o que agora se segue [...]” (LISPECTOR, 1998, p.11). A autora impera que o leitor leia o seu invento – *Água viva* – que é pura vibração, emoção, mas sem significado.

A protagonista rende-se à realidade criada, transfigurando-se e transpondo-se, relativamente ao texto, por meio do artifício da personagem narrativa: “[...] não, isto tudo não acontece em fatos reais, mas sim no domínio de – de uma arte? Sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu.” (LISPECTOR, 1998, p. 19).

“Este instante é. Você que me lê é. [...] Você que me lê que me ajude a nascer.” (LISPECTOR, 1998, p. 33). O dinamismo da linguagem clariceana traduz-se em um movimento contínuo, oscilando entre a concretude do realismo, arraigado e contido em um tempo-espço empírico, e a fluidez das sensações evocadas pela palavra.

Desestabilizando a ordem natural e linear do “ser” e do “viver”, a palavra desliza entre as habilidades sensoriais, envolvendo o leitor em experiências sinestésicas intensas (inscritas e vivenciadas textualmente), ativadas pela voz narrativa, que através da palavra, quer chegar ao avesso e entrar em contato com a realidade, sem a mediação dos nomes que a substituem. Mas ela não pode, ao mesmo tempo, prescindir da palavra, pois não existe conjuntura ontológica que não

admita o seu inverso. “A palavra é proibida, porque sempre vai além da coisa. Porém, jamais se poderá atingir a coisa se não se passar pela proibição da palavra — esta a incumbência do escritor. Missão paradoxal porque não tem porta de saída.” (SÁ, 2004, p.148). E desse modo, o leitor fica enclausurado na teia discursiva, pois se vê enredado pelo texto, ao mesmo tempo em que participa da sua construção.

Este texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha sua secreta redondez, antes invisível quando é visto de um avião em alto voo. [...] Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história, mas apenas palavras que vivem do som. (LISPECTOR, 1998, p. 25).

O tema da obra é o instante, seu tema de vida. Como num exercício profundo, fala da tentativa de captar a quarta dimensão do “instante-já”, que de tão fugidio não o é mais porque agora tornou-se um novo instante-já, que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. O que se fala, nunca é o que se fala, e sim outra coisa. Gira em torno de nascimento, amor, liberdade, solidão, espelho, vida secreta, prece, escuridão, morte.

Em *Água viva*, o ser homem não é imagem e semelhança do criador como no texto bíblico. O homem é só mais um ser entre os seres, não é superior, nem inferior, apenas mais um. E assim, o uso do “it” é correto. E sob essa forma, voz narrativa autorreflexiva, o sujeito do significante aparece, ao longo de *Água viva*, deduzido de uma questão. Clarice Lispector instala seu sujeito na forma neutra e econômica dos pronomes impessoais (*it* da língua inglesa, ele, ela para as coisas e seres não humanos), no mim em contraposição ao eu ou na presença do sujeito elíptico, escondido no verbo ser. Por outro lado, é também o sujeito que, se ali está, logo se ausenta para “morrer um pouquinho”, “para comer um sanduíche”, “para dormir e não sonhar”. Ruptura narrativa que instala o sujeito no âmbito do ser, do real, sob a presença maciça do narrador, que se ausenta do mundo linguístico movido pela necessidade e não pelo desejo, deixando atrás de si um rastro de silêncio. Desse modo, percebemos que o problema do Ser, da existência, passa justamente pela questão da decisão e da indecisão, uma vez que esse sujeito, que se manifesta através da linguagem, é definido pelo modo como lida com as circunstâncias.

É característico dos seres vivos nascer, crescer, reproduzir-se e morrer. A inspiração, em *Água viva*, indica, como experiência abstrata, o prenúncio da criação (artística), uma maneira de reproduzir (-se), enquanto expirar é um eufemismo para morrer. Assim, *Água viva* contrapõe, simultaneamente, tanto no nível físico quanto no nível da abstração, dois movimentos que se opõem, porque dão corpo a duas experiências humanas, que habitam os dois extremos da respiração, ou da existência.

O romance semanticamente representa a alternância de imagens de serenidade e ansiedade, como podemos constatar na leitura do trecho:

Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda, que ainda não tocou, tocará num imediato, que absorve o instante presente e torna-o passado. Eu, viva e tremeluzente como os instantes acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. (LISPECTOR, 1998, p.15).

A morte – em *Água viva* –, não obedece às imagens que a literatura nos apresenta dela. É matéria de escritura como uma forma de despojamento, que é considerada em relação à vida, como sua contraparte, tão necessária e desejável quanto ela: “Terei de morrer de novo para de novo nascer? Aceito.” (LISPECTOR, 1998, p. 41).

*Água Viva* opera com antíteses cujos termos seriam, de um lado, a vida, e de outro, a morte, que se mantém em tensão ao longo de todo o texto. A obra não desfaz a tensão, não apresenta um enredo linear, e assim não há desenlace, não há predomínio de uma pulsão sobre outra. Em virtude disso, a leitura da obra se torna incômoda, na medida em que a tensão se mantém, e desestabilizante, posto que desorganiza o pensamento binário no qual um dos termos das oposições está sempre submetido ao outro, como forma de equilíbrio e resolução de tensões. Porém a morte, ideia abstrata, como concebida no romance, não é “para sempre”, é “novamente”, como a vida também o é. Há um “eterno retorno” da vida, bem como da morte, há nela um contínuo movimento de ir e vir, num texto que não inicia nem acaba; sem começo, meio e fim; um texto fluido que transborda das molduras.

## 1.2 O SER EM *PEDRA DO SONO*

O universo poético de João Cabral de Melo Neto é, principalmente, o da zona da mata e do sertão nordestino. Sua poesia envia o leitor constantemente às cidades de Olinda e de Recife, com seus casarões antigos, seus mares e rios importantes como o Beberibe e o Capibaribe, e aos canaviais da zona da mata pernambucana. Mas também remete à vegetação escassa da caatinga e à dor do agreste brasileiro, a secura da pedra.

Cabral tem a Pedra como figura central de sua poética, que é constantemente comparada com a Palavra, uma vez que ambas são elementos fundadores do poema. Portanto, pode-se dizer que Cabral faz da imagem da Pedra uma representação e um símbolo de sua poesia: dura e fria, mas, ao mesmo tempo, extremamente forte e firme. E em duas obras, *Pedra do sono*, de 1942, e *A educação pela pedra*, de 1966, o leitor de Cabral, desde os títulos, já se depara com a ideia da pedra, símbolo da secura sertaneja e da linguagem. Sua linguagem é econômica até ser pedra, porque sua poesia é fenômeno de linguagem e não de ideias.

O título *Pedra do sono* nos intriga, visto que nele há um substantivo concreto (pedra) em oposição a um abstrato (que é o sono), e o sono liga-se ao sonho. “O sono é uma aventura que não se conta.” (CABRAL, 1994, p. 686). Nessa obra, percebemos que há uma predominância do uso das palavras sono-sonho-noite-morte, o que revela certa obsessão pela ideia da morte como meio de escapar ao sonho.

Trata-se do livro de estreia de João Cabral de Melo Neto, e é dedicado aos pais, a Willy Lewin e a Carlos Drummond de Andrade. Apresenta um verso de Mallarmé como epígrafe, “*Solitude, récif, étoile*” Essa epígrafe prende a nossa atenção, porque, com base nela, entendemos a leitura que Cabral fez de Mallarmé. Ela, também, nos instiga a refletir sobre o construtivismo visual do escritor, que em um de seus artigos sobre a Geração de 45, diz que os poetas mais jovens partem de um poeta mais antigo, com o propósito de definir um conceito de poesia, com base no qual realizarão sua própria poesia. (MELO NETO, 1994, p. 741-749). Mas, Cabral não se considera parte da Geração de 45, por causa da ideologia desse grupo,

inclusive nunca fez parte dele, não apenas porque estava no estrangeiro, principalmente em função das suas ideias divergirem das do grupo.

Ainda que Cabral pertença cronologicamente à Geração de 45, conforme já dito anteriormente, sua poesia não se assemelha aos ideais desse grupo, composto por nomes como: Péricles da Silva Ramos, Geraldo Vidigal, Ciro Pimentel, entre outros, que reagiam ao que consideravam exageros de 1922, propondo uma linguagem precisa, equilibrada, abandonando o prosaísmo e retomavam a metrificação, afastando o verso livre. A poesia desse período passou a ser considerada como um artefato, resultante da precisão formal e da correção de linguagem. Além disso, os poetas dos anos 40 e 50 se voltavam aos problemas internos do Brasil, após o fim da Segunda Grande Guerra.

A Geração de 45 propunha um retorno às formas tradicionais do verso, como o soneto e negava o experimentalismo dos Modernistas de 22.

João Cabral continua a seguir seu próprio itinerário, que é pessoal, mas de nenhum modo indiferente, seja as instituições da vanguarda, seja ao que se passa, por mais que as mudanças do curso das águas cabralinas desnorteiam a crítica e confundem os dogmas. (CAMPOS, 1978b, p. 49).

Os poetas que iniciassem nos anos 40, no Brasil, sofriam pressões: por um lado, a existência muito viva de uma forte tradição modernista de poesia, representada, sobretudo, por Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima e Augusto Frederico Schmidt; e, por outro, os ecos ainda muito fortes de todo o movimento regionalista da ficção da década de 30, em que sobressaíam José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado e Raquel de Queirós, entre outros.

A poesia-crítica de João Cabral, poesia de protesto ético e poético começa por desmistificar o próprio conceito de poesia. E isso vem de longe “Da Antiode à Antilira” (como está na dedicatória a Manuel Bandeira, na antesala desta Educação pela Pedra), João Cabral vem praticando, didaticamente uma antipoesia, ou uma poesia que se contrapõe ao que passou a ser o conceito popular e também literário de poesia; a saber a poesia feita de enxames de sentimentos inarticulados, a poesia poética (CAMPOS, 1978, p. 52).

E de acordo com Haroldo de Campos, Cabral responde às pressões de um modo geral, buscando incessante articulação entre a tradição modernista e o movimento regionalista da ficção da década de 30. Para a primeira, o leitor encontra a melhor resposta no poema “Antiode”, uma espécie de declaração de princípios

antipoéticos, incluído no livro *Psicologia da composição*. A “Antiode” buscava realizar uma limpeza nos despojos líricos tradicionais, precisamente ali onde mais se escondiam os ardis da inconsciência poética, isto é, nas relações dadas e aceitas, sem discussão, entre poesia e imagem. E para a segunda, o autor responde com a publicação do poema “O cão sem plumas”, em que a matéria regional é tratada pelo verso rigoroso e disfórico que o poeta aprendera a dominar nos livros publicados até 1947. E essas respostas iniciais de João Cabral, portanto, serão, daí por diante, as marcas tensas de uma poesia que, querendo-se consciente do fazer e da construção, abre-se, cada vez mais, para o dizer da experiência dos homens e do mundo.

João Cabral de Melo Neto inaugurou um novo modo de fazer poesia em nossa literatura brasileira. A essência de sua atividade poética mostra a tentativa de desvendar os elementos concretos da realidade. Em sua poesia, percebemos a hesitação da exposição do “eu”, e um olhar voltado ao universo dos objetos, das paisagens, dos fatos sociais, mas sem apelo ao sentimentalismo. A obra de Cabral se mostra como um monumento pétreo cerebralmente construído, negando todo tipo de excesso ou de sentimentalidade.

Antonio Candido, em seu texto *Poesia ao norte*, publicado na Revista Colóquio/Letras<sup>5</sup> n.157-158 (2000, p 18), diz que, Cabral “[...] como Mallarmé [...] se atirou na busca da poesia pura”, e ainda afirma não saber se Cabral alcançará as estrelas ou se ficará pelos escolhos, apesar de “[...] toda pureza implicar uma desumanização. É o problema da pureza ressecando a vida”. Candido também diz que o erro da poesia cabralina é bastar-se em si mesma, “[...] que o vago fio discursivo é apenas o ziguezague associativo por meio do qual o poeta vai construindo solidamente as imagens que são, ao mesmo tempo, os elementos significativos e arcabouço do poema.” (IDEM).

Já Benedito Nunes, no livro “*João Cabral: a máquina do poema*” demonstra que:

Os poemas de *Pedra do sono* constituem fases diversas de um só e mesmo estado poético. A própria monotonia de seus títulos – “Poema”, “Poema no

---

<sup>5</sup>A                      essa                      revista                      tive                      acesso                      pelo                      site  
<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=157&o=r> Visitado no dia 23 de  
julho de 2009.

deserto”, “Noturno”, “Poema da desintoxicação”, “A poesia andando”, etc. – indica a repetição de uma experiência cujos aspectos se sucedem como visões encadeadas que visitam e fascinam o espírito adormecido. São as faces de um mundo onírico composto de palavras-chave, de fragmentos da infância, de desejos remissivos, que ligam o visível ao invisível, e onde tudo se faz em movimento de vôo. Voam os pensamentos, a poesia e os objetos. (NUNES, 2007, p. 24).

“Solidão, recife, estrela”. Elementos que compõem a epígrafe podem ser pensados como alegorias modernas da poesia e indicam a relação interna da obra. A agonia da solidão, a dureza do recife, da rocha à flor do mar, sentimento que se solidifica aliado ao brilho, à luz da estrela.

*Pedra do sono* é composta por vinte nove poemas, com versos que não seguem as normas da versificação quanto à métrica e/ou ao ritmo, são versos livres. E apresentam uma rima toante<sup>6</sup> ou imperfeita, ou seja, em que somente as últimas vogais, após a última vogal tônica, contêm sons semelhantes. Citamos como exemplo o poema “Os olhos”:

Todos os olhos olharam:  
o fantasma no alto da escada,  
os pesadelos, o guerreiro morto,  
a *girl* a força o amor.  
Juntos os peitos bateram  
e os olhos todos fugiram.

(Os olhos ainda estão muito lúcidos). (MELO NETO, 1994, p. 43).

Os versos, na maioria, são brancos. O som ou as rimas apresentam figuras de harmonia ou de efeito sonoro: como aliterações e assonâncias, como no poema citado acima. A musicalidade, nesse poema, torna a expressão mais harmoniosa ou tocante, e fácil de ser repetida, além de sugerir uma argumentação e indicar o modo de leitura do poema. De acordo com Olivier Reboul (2004, p. 113), as figuras são: “[...] um recurso de estilo que permite expressar-se de modo simultaneamente livre e codificado.”

Mesmo não seguindo as normas de versificação, na poesia de Cabral, há o rigor da forma. A disciplina e o rigor utilizados na construção poética de João Cabral de Melo Neto comprovam a sua consciência (oriunda de Mallarmé e também trabalhada por Drummond) de que poesia se faz, não com ideias ou sentimentos, mas sim com palavras. E assim, ele se colocava contra a mentalidade romântica,

<sup>6</sup> Rima toante é limitada à repetição de vogais a partir da sílaba tônica. Utilizada pelos poetas trovadores, foi rapidamente vencida pela rima consoante que passa a ser uma rima comum das línguas modernas.

que preconizava ser o poema uma forma de expressão da subjetividade do autor. A poesia cabralina demonstra e afirma que a poesia é, antes de tudo, um exercício de linguagem, que exige do poeta um imenso labor e um permanente estado de tensão.

Os poemas apresentam imagens oníricas, ou seja, imagens de fatos “inconscientes” <sup>7</sup>provenientes do Sonho, no Sono. E de acordo com João Alexandre Barbosa (2001, p. 19), “[...] a dominância do livro é de imagens oníricas que, por certo, revelam a presença de traços surrealistas na obra, sobretudo os vindos de um permanente contato com as artes plásticas, é o tratamento dado a essas mesmas imagens.”

Entretanto se pensarmos na obra *Pedra do sono* a partir da leitura de “O sopro indistinto da imagem” em *O sítio do estrangeiro*, de Pierre Fédida, percebemos que essas imagens oníricas não estão apenas relacionadas à ligação de Cabral com as artes plásticas, como comenta João Alexandre Barbosa, mas ao sonho, à palavra-imagem colhida no sonho, no sono.

O sonho é nada. É por isso que a única estranha e invisível matéria de suporte que ao mesmo tempo produz esta emanção de aparências visíveis que são as imagens (estas conservando a qualidade sensorial) e que apenas dispõem de “realidade” ao ser comparada a outra coisa, já que será percebida pela fala, ela deverá nomear para desenhar ou dividir o que poderá dela ser dito figurável. (FÉDIDA, 1996, p. 192).

O sonho pensa em imagem, substitui alucinações por pensamentos. E essa imagem é o ensurdecimento da linguagem, o abismo da palavra. “A imagem não reflete nem pensa nada, pois ela é uma lembrança encobridora de uma visão que, privada de palavra, está desprovida de olhar.” (FÉDIDA, 1996, p. 176). São aparências fantasmagóricas. No sonho, o nome não nomeia, ele fica adormecido na voz.

O prazer estético que a poesia cabralina pode provocar deriva, sobretudo, de uma leitura racional e analítica, não do envolvimento sentimentalista com o texto. Embora Cabral não seja sentimentalista, não quer dizer que seu texto não nos envolva emocionalmente. Ao analisar alguns poemas dessa obra, mostraremos

---

<sup>7</sup> Imagens que não são reais, mas não inconscientes, uma vez que com base na poesia apresentada por Cabral, não podemos afirmar que as imagens não sejam pensadas, calculadas. Usamos o termo inconsciente, pelo fato de as imagens estarem relacionadas ao sonho, daí inconsciente.



como se dá a reflexão poética de Cabral e a reflexão sobre o “Ser”, para tal, citamos o primeiro poema da obra, a fim de pensarmos essa questão:

**Poema**

Meus olhos têm telescópios  
espiando a rua,  
espiando minha alma  
longe de mim mil metros.

Mulheres vão e vêm nadando  
em rios invisíveis.  
Automóveis como peixes cegos  
compõem minhas visões mecânicas.

Há vinte anos não digo a palavra  
que sempre espero de mim.  
Ficarei indefinidamente contemplando  
meu retrato eu morto. (MELO NETO, 1994, p. 43).

Observamos que a rima do poema é branca e o efeito sonoro se dá com base na assonância e pela aliteração das letras m, p, s, v. Cabral, através da alegoria, substitui o sentido próprio do discurso pelo sentido figurado, ou seja, troca palavras de sentido próprio por metáforas que, por serem continuadas, constituem-se em alegorias, conduzindo-nos na busca por algo, que parece perdido, apresentando a imagem do retrato, que parece evocar algo, que o poeta se vê no despertar consciente. E nesse despertar, ele busca pela palavra, conforme aparece no nono verso: “Há vinte anos não digo a palavra/ que sempre espero de mim”. Nele, há a procura pela palavra, que expresse o que o poeta tem diante si, e a falta de palavras para expressar, na impossibilidade de traduzir, o “que espero de mim.”

O poema acontece “[...] numa espécie de palco móvel, de espaço aberto e ilimitado, entre a percepção sensível e as lembranças, entre o olho que vê e a memória que evoca, nem o passado se distingue do presente nem o interior do exterior.” (NUNES, 2007, p. 24). A par desse poema, já podemos perceber que a *pedra do sono* é o objeto mediador entre o sonho e a poesia.

Outro crítico, Antonio Candido (2000, p.15) considera que “[...] o ponto de partida de João Cabral são essas imagens oníricas, livremente associadas ou pescadas do sonho, sobre as quais o poeta age como organizador.” Para o autor, o poeta constrói um mundo fechado para a sua emoção, a partir da escuridão das visões oníricas, e que esse processo conduz o poema a certo hermetismo e a

valorização plástica da palavra. O crítico ainda aponta para a despoetização do poema, na opinião dele, Cabral mineraliza ou desertifica o campo emocional.

Pedra do sono é uma obra de um poeta extremamente consciente, que procura construir um mundo fechado para a sua emoção, a partir da escuridão das visões oníricas. Os poemas que a compõem são, é o termo, construídos com rigor, dispondo-se os seus elementos segundo um critério seletivo, em que se nota a ordenação rigorosa que o poeta imprime ao material que lhe fornece sensibilidade. Disso já se depreenderam as duas principais características desses poemas, tomados em si: hermetismo e valorização por assim dizer plástica das palavras. (CANDIDO, 2000, p.15).

Pedra é concreta e sono é abstrato, elementos antagônicos que compõem e intrigam no título. Mas em “Considerações sobre o poeta dormindo” o poeta mesmo explica sobre essa problemática do Sono, que se liga ao sonho, e da pedra que significa algo concreto, algo a qual o poeta se apegava.

O que eu procurei, tentando assinalar o modo como o sonho enche a vida do nosso tempo, foi apenas uma constatação que vejo como um dos argumentos para chegar ao fim que persigo. Refiro-me a isso que, como a obra de arte, o sonho é uma coisa sobre a qual se pode exercer uma crítica. O sonho é como uma obra nossa. Uma obra nascida do sono, feita para nosso uso. O sonho é uma coisa que pode ser evocada, que se evoca. Cujas exploração fazemos através da memória. Um poema que nos comoverá todas as vezes que sobre nós mesmos exercemos um esforço de reconstituição. Porque é preciso lembrar que o sonho é uma obra cumprida, uma obra em si. Que se assiste. Esta fabulosa experiência pode ser evocada, narrada. Como a poesia, ou por outra, em virtude da poesia que ela traz consigo, apenas por ser transmitida. (CABRAL, 1994, p. 686).

Porém, o que é o *Poema* que Cabral nomeia? Esse título não está diretamente falando de poesia. Mas, em seu conjunto, percebemos que Cabral discorre sobre o poema, escrevendo-o em verso e estrofes (ainda que possa existir prosa poética instituída pelo uso de temas específicos e de figuras de estilo próprias da poesia). Efetivamente, existe uma diferença entre poesia e poema. Este último é uma obra em verso com características poéticas, enquanto o poema é um objeto literário com existência material concreta, a poesia tem um caráter imaterial e transcendente. O *enjambement*, o único critério que distingue a poesia da prosa.

No texto “O fim do Poema”, Agamben tenta definir o instituto poético sem identidade: o fim do poema. Ele argumenta que “A poesia não vive sem senão na tensão e no contraste (e, portanto, também na possível interferência) entre o som e o sentido, entre a série semiótica e a série semântica.” (2002a, p.142).

Lendo o poema desta maneira: “*Meus olhos têm telescópios/ espiando a rua/, espiando minha alma/ longe de mim mil metros*”, percebemos que aí ocorre o *enjambement*, que é a parada, quando o verso não termina na linha, ou seja, termina na linha seguinte, entre estas há uma pausa semântica, porque o sentido ainda não chegou ao fim.

A consciência da importância dessa oposição entre a segmentação métrica e a semântica levou alguns estudiosos a enunciarem a tese (por mim compartilhada) de que a possibilidade do *enjambement* constitui o único critério que permite distinguir a poesia da prosa. Pois o que é o *enjambement* senão a oposição entre um limite sintático e um limite semântico, uma pausa semântica? Portanto, será chamado poético, o discurso no qual essa posição for, pelo menos virtualmente, possível, e prosaico aquele no qual não puder haver lugar para ela. (AGAMBEN, 2002a, p. 142)

Alberto Pucheu<sup>8</sup>, lendo Agamben, diz ainda que o *enjambement* é o lance que faz o verso aparecer, e tornando-se o que é em seu fim quando, na interrupção, ganha seu distintivo, ou seja, é no fim, que percebemos a totalidade do poema, é no fim que conseguimos entender o que os poetas querem dizer desde o princípio do poema, uma vez que é no fim que o poeta retoma o que apresentou no início e nós compreendemos o texto. A pontuação também limita o verso, fazendo com que nenhum sentido reste para além dele. Enfim todas essas possibilidades de sentido moram dentro do limite do verso, como potências dele, e o *enjambement* é uma possibilidade, que o poeta preferiu não cumprir. Assim ocorre com o verso, que ao chegar ao fim da linha, continua na próxima linha para completar seu sentido.

E o poema é um organismo que se funda sobre a percepção de limites e terminações, que definem, sem jamais coincidir completamente e quase em oposta divergência - unidades sonoras (ou gráficas) e unidades semânticas (...) Podemos contar as sílabas e os acentos, verificar as sinalefas e as cesuras, classificar anomalias e regularidades: mas o verso é, em qualquer caso, uma unidade que encontra o seu *principium individuationis* somente no fim, que se define só no ponto em que finda. Em outro trabalho, propus dar o nome de versura - do termo latino que indica o ponto no qual o arado faz a volta, ao final do sulco - a esse traço essencial do verso que, talvez mesmo por ser tão evidente, permaneceu inominado entre os modernos. (AGAMBEN, 2002a, p. 143).

O autor, ao falar sobre a *versura* do *enjambement*, compara-o ao arar da terra, que, quando chega ao fim da verga, dá-se uma volta e continua numa próxima. Ele diz que o fim do verso não deve ser confundido com a rima, mas que esta define uma pausa de continuação de sua possibilidade, “[...] faltando onde era

<sup>8</sup> PUCHEU, Alberto. Do começo ao fim do poema. In Boletim Pesquisa Nelic, n.9, 2009.

esperada, deixa as duas séries por um *átimo interfericem* numa aparência de coincidência.” (Agamben, 2002a, p. 144). O verso é a instância que se define pelo estado de suspensão. Mas esse raciocínio de Agamben sobre “uma unidade que encontra o seu *principium individuationis* somente no fim, que se define só no ponto em que finda” é semelhante ao que Heidegger fala, quando define o Ser como um ser-para-a-morte.

Em “Poema”, Cabral está refletindo o seu fazer poético. E ao escolher esse título, já está tratando da problemática referente à poesia, uma vez que este não é apenas um nome, como tantos outros, que marcam uma ascendência humana, porém um traço reflexivo na escrita poética de Cabral, que, nesse poema, através das figuras de retórica, aborda ações e sensações humanas.

Inicialmente, observamos que as imagens que nos são apresentadas surgem a partir da perspectiva de um “eu” que contempla o mundo natural ou imaginado. A sensação que nos passa é de que esse “eu” se encontra numa atitude permanentemente passiva diante do mundo, ele *espia* o que existe e o que não existe. “*Meus olhos têm telescópio/ espiando a rua.*” Ainda que os olhos estejam lúcidos, o que o poeta procura é observar e ordenar as visões surrealistas. O meio para ordená-las é proferir a palavra desconhecida que desde que veio ao mundo “Há vinte anos” não diz.

A palavra que ele pretende dizer é aquela com a qual deseja dar sentido às suas emoções e visões alucinadas, permitindo-lhe compreender e vivificar o retrato do seu eu morto, não nomeado. Mas essa palavra é impossível, pois como já apresentamos no início deste capítulo, sobre Clarice “[...] *a linguagem não consegue exprimir o pensamento, ela apresenta um recorte da realidade. O pensamento é formado pelos estereótipos das coisas. Esses estereótipos que são inconscientes estruturam a maneira como a linguagem ordena o fluxo das impressões recebidas.*” (Conforme p. 14, deste trabalho).

Em “Poema” aparecem contrastadas vida e morte (*contemplando/ o meu retrato eu morto*), ao mesmo tempo, em que é sujeito é objeto (*minha alma/ longe de mim mil metros*); é humano e mecânico (*Meus olhos têm telescópio/ minhas visões mecânicas*). A presença de gerúndios nos remete à ideia de ação duradoura,

persistente, minuciosa, traço que marca o fazer poético do autor. Ressaltamos ainda que o “eu” se vale de olhos que “têm telescópios” e que compõem “visões mecânicas” do universo natural ou imaginado. Os olhos telescópicos, então, tornam a realidade ou aproximam os objetos para mais próximos, mais completos, mais visíveis, a ponto de ganharem corpo, isto é, a ponto de tornarem-se palpáveis, concretos.

Visualização não deve ser confundida com visão, pois enquanto esta é apenas um dos sentidos da percepção humana, aquela se refere a uma forma de criação poética, que implica na relação dialética entre percepção e imaginação. (SOARES, 1978, p. 46).

Cabral, na tese apresentada ao Congresso de Poesia do Recife, “Considerações sobre o poeta dormindo”, em 1941, traz como epígrafe o poema “Sono”, de Lewin: “O sono, um mar onde nasce / Um mundo informe e absurdo, / Vem molhar minha face: / Caio num ponto morto e surdo.” (MELO NETO, 1994, p. 684). Embora Cabral inicialmente se espelhe em Willy Lewin e em Carlos Drummond de Andrade, depois, torna-se diferente deles. Cabral inclusive se encaminhou justamente pela trajetória negada por Lewin, a do poeta “materialista”, “em vigília” e da “clareza do racional”. Cabral não se identificava com a “transcendência” da poesia, tendo como ponto de partida a imagem como tal, criando um fato poético, *Pedra do sono*.

Como já comentamos sumariamente no início do capítulo, Cabral também fala de poesia, em um de seus artigos sobre a Geração de 45, no qual diz que os poetas mais jovens partem de um poeta mais antigo, com o propósito de definir um conceito de poesia, com base no qual realizarão sua própria poesia.

Primeiro, o jovem autor vai procurando-se entre os autores de seu tempo, identificando-se primeiro com uma tendência, depois com um pequeno grupo já de orientação bem definida, depois com o que ele considera o *seu* autor, até o dia em que possa dar a expressão ao que nele é diferente desse seu autor. É então nesse momento, em que depois da volta ao mundo se redescobre com uma nova consciência, a consciência que o distingue, do que nele é autêntico, consciência formada a custa da eliminação de tudo o que ele pode localizar em outros, que o jovem autor pensa ter desencavado aquele material especialíssimo, exclusivo, com que construir a sua literatura. (MELO NETO, 1994, p. 727).

No poema “Os olhos”, o ritmo se dá pela assonância e aliteração das consoantes t, s, l, r, m, f. A rima é formada pelos verbos olharam, bateram e fugiram.

Ela é considerada rima pobre, porque as palavras que rimam são da mesma classe gramatical.

### **Os olhos**

Todos os olhos olharam:  
o fantasma no alto da escada,  
os pesadelos, o guerreiro morto,  
a *girl* a força o amor.  
Juntos os peitos bateram  
e os olhos todos fugiram.

(Os olhos ainda estão muito lúcidos). (MELO NETO, 1994, p. 43).

Nesse poema, como no primeiro, há, inicialmente, um fato real sequenciado de um onírico, e finalizado por um real. Metaforicamente, o poema é construído como se ele, consciente, dormisse, sonhasse, e acordasse. Na mesma direção do texto anterior (“O Poema”), “Os olhos ainda estão muito lúcidos”, esses olhos têm condições de precisar as imagens observadas, e tomá-las nos seus aspectos físicos, geográficos, enfim, corporificá-las através do mesmo procedimento dos olhos maquínicos, ainda que pertençam ao campo da imaginação.

“Os olhos”, no poema, marcam a possibilidade de enxergar a realidade, com base no que é menos visível ao olho comum. Assim, mesmo que o eu não seja sujeito das ações observadas, é ele que dá a ver a realidade de forma lúcida. É figura real, que registra as imagens, as situações das ações concretas. Os fantasmas são imagens identificadas, não apenas conceitos abstratos. E é o olho, como espelho, que reflete esse “fantasma no alto da escada”.

Já no poema seguinte, há um eu lírico em busca da palavra-significado, que lhe permite construir a identidade de homem e de poeta. Mas, nessa impossibilidade, nessa queixa da perda do controle do processo, o poeta pensa em se suicidar. Ilustramos o poema na sequência:

### **Poema deserto**

Todas as transformações  
todos os imprevistos  
se davam sem o meu consentimento.

Todos os atentados  
eram longe de minha rua.  
Nem mesmo pelo telefone  
me jogavam uma bomba.

Alguém multiplicava  
alguém tirava retratos;  
nunca seria dentro de meu quarto

onde nenhuma evidência era provável.

Havia também alguém que perguntava:  
Por que não um tiro de revólver  
ou a sala subitamente às escuras?

Eu me anulo me suicido,  
percorro longas distâncias inalteradas,  
te evito te executo  
a cada momento e em cada esquina.  
(MELO NETO, 1994, p. 43-44)

Assim como no primeiro poema, neste também é trabalhada a ideia de distanciamento do “eu”, e o surgimento de um “eu” sem essência, sem possibilidade de ser capturado pelos dispositivos, seja câmara fotográfica, seja o telefone, sejam todas as transformações do mundo, por isso é que o eu me suicido é uma alegoria – no sentido de Baudelaire lido por Benjamin – da morte do autor, que não “consente” as ações de terceiros. No entanto, tais ações existem e o registro delas obedece a sequências temporais diversas, em lugares distintos, de diferentes modos, permitindo a narratividade do texto.

Nos primeiros versos do poema, especificamente em: “*Todas as transformações, todos os imprevistos, se davam sem o meu consentimento*”, temos a impressão de um controle rigoroso, e que os eventos saem desse controle, as coisas acontecem mesmo sem o seu consentimento, ou seja, as coisas acontecem de acordo com as circunstâncias. E esse controle excessivo pela linguagem, marca a busca pela liberdade da poesia, na qual o poeta se anula, tenta sair do poema percorrendo “longas distâncias inalteradas”, evitando e executando.

A pedra é resistente e aparece contra a evanescência do sono e do sonho. Este terceiro “Poema deserto” é composto de dezoito versos, nos quais a letra “T” aparece vinte seis vezes, marcando uma batida contra a *pedra* bruta, o poema. Cabral compõe esse poema em torno das imagens da pedra do deserto (areia), do mineral, da secura solar do deserto e do vazio. A alegoria da pedra neste poema, como na obra *Pedra do Sono*, é o grão de areia, é poeira, que se move com o vento formado pela sonoridade das consoantes “t, s, v, f”. Essa ventania encontra obstáculos, marcados pelas consoantes “p, b”, que travam, obstruem a leitura.

Contudo percebemos que a imagem é elemento instrumental em *Pedra do sono*, que através do sono e do sonho, é desmontada. Cabral se nutre da realidade

da miséria nordestina e com base nela, tece a experiência do ser humano, não atuando no abstrato nem no vazio.

O seu jejum no deserto que aguçou a sua atenção extremou a sua sensibilidade e lhe proporcionou a visão em profundidade para chegar a ver, no nordestino do sertão, o próprio “aço do seu osso”. A ver que a viagem do retirante, vindo da seca da caatinga calcinada, correspondia a uma trágica imigração de uma miséria seca e arenosa para uma miséria úmida e enlodaçada. Ao mesmo tempo, porém, nessa verificação de uma realidade exterior dolorosa, que o levou a adotar uma nova temática, não deixou o poeta de sentir a correspondência do drama nordestino com o seu próprio sentimento da existência humana. (ESCOREL, 1973, p. 50).

No poema *Os manequins*, o “eu” materializa-se nos manequins de seu quarto, mantendo-se, no entanto, na mesma atitude contemplativa. A narratividade persiste no texto, uma vez que é visível a ideia de mudança, de transformação.

**Os manequins**

Os sonhos cobrem-se de pó.  
Um último esforço de concentração  
morre no meu peito de homem enforcado.  
Tenho no meu quarto manequins corcundas  
onde me reproduzo  
e me contemplo em silêncio.  
(MELO NETO, 1994, p. 44).

O poema “Os manequins” é formado de seis versos, nos quais, *os sonhos cobrem-se de pó*, não há ênfase de uma possível saída. Cobrem-se de pó, porque foram esquecidos. E essa questão de serem esquecidos, e do esquecimento reaparecerá em “A perda da memória” e em “Infância”. Esses dois poemas enfatizam que só resta ao poeta se vincular ao sonho e aprofundá-lo na estrutura poética.

Afinal, o que são os manequins, ao substituir o humano pelo manequim, Cabral estará negando o humano? Os manequins, e aqui pensamos simplesmente ao que nos remete inicialmente, são caricaturas, espectro do humano, e nos fazem repensar a sequência “No mundo de Odradek: a obra frente à mercadoria” do livro *Estâncias* de Agamben, no qual o autor faz uma avaliação da religião capitalista, com seu fetiche capitalista, cujo fetiche leva à irreabilidade. Criando uma analogia – no fetichismo, metonimicamente Cabral usa o boneco para tratar do humano. Desse modo, não há o Ser, mas seu vestígio. E respondendo à pergunta inicial, compreendemos que, através de um procedimento alegórico moderno, no poema, Cabral transforma o homem em fetiche, torna-o coisa.



Agamben comenta que já em Rilke havia essa preocupação da mudança do estatuto das coisas, da aparência de coisas, simulacros de vida, e essa fantasmagorização dos objetos. Os anjos, em Rilke, são as transformações do visível em invisível, são símbolos da superação do invisível do objeto mercantilizado, ele é a figura que sucede ao mercador.

Além disso, Agamben fala de Baudelaire, nele, o filósofo percebe a grandeza do poeta, que transforma a própria obra de arte em mercadoria e fetiche. Baudelaire faz isso a partir da ideia de que a poesia não tem outro fim senão ela mesma, imprimindo à obra de arte o valor de troca que possui a mercadoria. Desse modo, ele impôs à obra um caráter de mercadoria absoluta, cujo valor seria a inutilidade, ou seja, o Improfanável. Sobre ele, Agamben (2007, p. 75) afirma:

[...] separou, também na obra de arte, o valor de uso do valor de troca, a sua autoridade tradicional da sua autenticidade. A partir daí, tem-se a sua implacável polêmica contra toda interpretação utilitarista da obra de arte e a insistência com que proclama que a poesia não tem outro fim senão ela mesma. A partir daí também, a sua insistência no caráter inapreensível da experiência estética e a sua teorização do belo como epifania instantânea e impenetrável. A aura de uma intocabilidade gélida, que começa a partir desse momento a envolver a obra de arte, é o equivalente do caráter fetichista que o valor de troca imprime à mercadoria.

A lição que Baudelaire deixou à poesia moderna é que o único modo de superar a mercadoria consiste em levar ao extremo suas contradições, “[...] uma mercadoria em que o valor de uso e o valor de troca se anulariam mutuamente, e cujo valor residiria, por esse motivo, na inutilidade, e cujo uso, na sua intocabilidade, não é mais uma mercadoria.” (AGAMBEN, 2007, p.75). A poesia abolida como mercadoria devolve o objeto à sua verdade, restituindo ao mundo sagrado o que o uso degradou e tornou profano, e assim também, através da transfiguração poética, o objeto é arrancado tanto da fruição quanto da acumulação, sendo restituído ao seu estatuto original.

O estatuto original da poesia se serve da própria descoberta da linguagem, que não só pela destruição se consagra, mas pelo estranhamento se torna inapreensível, e através da inteligibilidade e da autoridade, da mentira, da mercadoria se transforma em verdade. Esse é o sentido da teoria da *art pour l'art*, o que, de modo algum, significa *deleite* da arte por si mesma, destruição da arte pela obra da arte, todavia.

No texto “Beau Brummell ou a apropriação da irreabilidade”, (In *Estâncias*), o filósofo comenta sobre o homem moderno que não tem consciência dos objetos, ou melhor, deste homem que estabelece uma nova relação com as coisas. Ao perderem a sua inocência, os objetos se subtraem do uso, adquirindo sentimentos e intenções humanas.

A homens que haviam perdido a desenvoltura, o *dandy*, que transforma a elegância em supérfluo na própria razão de viver, ensina a possibilidade de uma nova relação com as coisas, que ultrapassa tanto o gozo do valor de uso quanto aquele da acumulação do valor de troca. (AGAMBEN, 2007, p. 82).

Agamben afirma que a obra de arte deve destruir e alienar a si própria, a fim de se tornar uma mercadoria absoluta, também o artista-dandy deve transformar-se em cadáver vivo, tendendo constantemente para um outro, uma criatura essencialmente não-humana e anti-humana. Segundo ele, “[...] depois de ter transformado a obra em mercadoria, o artista joga agora também sobre si a máscara desumana da mercadoria e abandona a imagem tradicional do humano.” (AGAMBEN, 2007, p. 86). A arte moderna glorifica o homem, tornando-o objeto. E ao denunciar essa desumanização, a poesia moderna sinaliza que não há nem homens nem deuses. E se o centro de gravidade da arte nunca residiu na esfera humana, desmascara a ideologia humanitária.

Desse modo, podemos perceber que “Os manequins” são fetiches, e que o poeta transforma o homem em coisa, corcunda; o poeta se reproduz e se contempla em silêncio.

E ao pensarmos na coisa a que o poema nos remete, vemos que para Heidegger, “Todas as obras têm este caráter de coisa (*Das Dinghaft*). O que seriam sem ele?” (Heidegger, 2007, p. 13). Como a obra de arte está imbricada desse caráter de coisa, que para o filósofo, é alegoria, porque “[...] a obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa” (Idem). A alegoria e o símbolo caracterizam a obra de arte, é o coisal da obra.

Heidegger afirma que o homem não é uma coisa, pois coisa é inanimada na Natureza e no uso. As verdadeiras coisas são: a pedra, o outeiro, o pedaço de madeira “[...] a coisa é como todos julgam saber, aquilo em torno do qual estão reunidas as propriedades.” (Heidegger, 2007, p. 16). E no poema “Os manequins”, o

poeta transforma o homem em fetiche, em coisa, em ser inanimado na Natureza e no uso, porque o manequim como coisa, boneco de vitrine, é inanimado.

Os “manequins corcundas”, nos quais João Cabral diz se “reproduzir”, funcionam, de fato, no poema, como espelhos do poeta. A sua temática principal é a contemplação de si mesmo. Nele, o poeta atribui à passagem do tempo a razão do estranhamento de sua própria imagem. O poema manifesta o devir do que ali está sendo jogado, a vida do ser humano como experiência de fronteiras.

Nesse poema, vemos a palavra poética, antes de ser veículo da ideia, produto da mente à busca de compreensão ou, ao contrário, puro fascínio pela fusão de diferentes planos de experiência, e ergue-se diante de nós como enigma. Ela é um apelo, ou mais, uma intimação a ser, como disse Paul Valéry da poesia de Mallarmé: “[...] essas palavras nos intimam a ser, mais do que nos excitam a compreender [...]” E Valéry se pergunta: por que não consentir que o homem seja fonte de enigmas? E acrescenta: “[...] a transmissão perfeita de pensamentos é uma quimera e a transformação de um discurso em ideias tem por consequência a anulação total de sua forma.” (LINS, 2004, p. 492).

A imagem poética surge no lugar do que está para ser criado, isto é, em *outro lugar*. Na poesia, a imagem depende da palavra, lida e/ou ouvida, das pausas, das ressonâncias, dos ritmos. Mas há um invisível e um inaudível próprios a essa imagem, uma ausência que é fonte de renovação dos significados, quando o leitor procura olhar e escutar aquilo que escapa à visão e à audição de todos os dias. (NANCY, 2003, p. 24-31).<sup>9</sup>

Poesia é pensamento, é sensação, e seu modo de operar é o do afetar – e não o de convencer, por meio de argumentos, o de conhecer, por intermédio de conceitos, o de direcionar a ação por meio de normas e valores. Todos esses modos de operar entram na poesia como matéria a ser trabalhada. A dimensão estética do poema, a objetividade de sensação com que ele nos afeta é primeira em relação às

---

<sup>9</sup> Como afirma Jean-Luc Nancy: “Ce qui est distinct de l'être-là, c'est l'être-image: il n'est pas ici mais là-bas, au loin, dans un éloignement dont 'l'absence' n'est qu'un nom hâtif. L'absence du sujet imagé n'est rien d'autre qu'une présence intense, reculée en elle-même, se rassemblant dans son intensité”. E mais adiante: “Nietzsche disait que 'nous avons l'art afin de n'être pas coulés au fond par la vérité'. Il faut cependant préciser que cela ne se fait pas sans que l'art touche à la vérité. Ce n'est pas comme un filet ou comme un écran que l'image se tient devant le fond. Nous ne coulons pas, mais le fond monte à nous dans l'image”. (2003, p. 24- 31).

dimensões, também nele presentes, da ética, da retórica ou da cognição. Mas a poesia também não é pura forma dada no sensível, visualidade ou sonoridade imediatamente empírica, em princípio, redutível a mero ornamento ou jogo de palavras.

O poema procura o sentido, mas esse sentido é anterior à rede de formas de conteúdo como significados expressos pela linguagem. O poema *faz sentido*, mas não tem sentido, isto é, não tem significados relativamente estáveis, contextualizados sem grande ambiguidade. O poema configura em ritmo e som, mas também em significado e ideia, forças anteriores às linguagens socialmente estabelecidas e institucionalizadas. Essa configuração se dá com substâncias e formas da língua escrita e falada, e de outras linguagens, mas é linguagem “em crise de significados”, se remete àquilo que é sem forma, anterior à linguagem e à cultura, é porque se propõe a vivificar a linguagem e a cultura.<sup>10</sup>

Cabral é poeta cuja poesia é fortemente impregnada por tomadas de posição teóricas sobre o que seja poesia e qual sua função. Ele valoriza, contra as produções do inconsciente e o automatismo da escrita, os ofícios da razão. O poeta concebe a própria linguagem poética, de modo específico, a linguagem fala de si própria, opondo-se à representação imitativa, através da qual, ele produz uma outra versão: a relação entre a palavra e a coisa.

Analisando os poemas de Cabral, apreendemos a relação construída entre a linguagem poética e a realidade. E é na linguagem que o poeta afirma o ser humano como destino e sempre retoma o cálculo, o rigor e a invenção do mundo. A palavra poética não é a coisa real, a nostalgia do nome ideal ou a concreção de um devir abstrato aberto ao tempo. O nome-coisa, em Cabral, produto do trabalho com a linguagem, é mais do que as coisas e os nomes do mundo natural ou social, é fruto do pensar. E como fruto do pensar está sujeito ao esquecimento, como podemos ver no poema “Dentro da perda da memória”:

**Dentro da perda da memória**

*A José Guimarães de Araújo*

Dentro da perda da memória  
uma mulher azul estava deitada  
que escondia entre os braços  
desses pássaros friíssimos  
que a lua sopra alta noite  
nos ombros nus do retrato.

E do retrato nasciam duas flores

<sup>10</sup> **Winnicott: a poesia e a realidade.** De Rogério Luz (Professor Visitante do Instituto de Artes – UERJ; Pesquisador do N-Imagem – ECO-UFRJ) in: [http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S151724302006000200003&lng=es&nrm=is](http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151724302006000200003&lng=es&nrm=is)

(dois olhos dois seios dois clarinetes)  
 que em certas horas do dia  
 cresciam prodigiosamente  
 para que as bicicletas do meu desespero  
 corressem sobre seus cabelos.

E nas bicicletas que eram poemas  
 chegavam meus amigos alucinados.  
 Sentados em desordem aparente,  
 ei-los a engolir regularmente seus relógios  
 enquanto o hierofante armando cavaleiro  
 movia inutilmente seu único braço.  
 (MELO NETO, 1994, p. 44-45).

Há, neste poema, um procedimento surrealista de desorganização na apresentação das coisas, composto por dezoito versos, divididos em três estrofes, formados de uma sétima, uma sextilha e um quinteto. Nessa forma de composição, já observamos a perda da memória, que é marcada pela diminuição de um verso nas sequências das estrofes. Cabral percebe que o ser humano está naturalmente sujeito à lei do esquecimento (da perda da memória), e vive com este, em uma eterna luta, pois necessita combatê-lo e, ao mesmo tempo, contar com ele.

A primeira estrofe do poema restringe a imagem da perda do tempo cronológico. Esse verso inicial introduz o leitor no ambiente atemporal e espacial do poema. Ambiente que a memória do sujeito vai construindo pelas imagens, que brotam e se ampliam. Na segunda, trata do retrato. E é do retrato que nascem as possibilidades figurativas e temáticas (“E do retrato nasciam duas flores/ dois olhos dois seios dois clarinetes”), que mesclam a espontaneidade do discurso poético a uma consciência criadora, inventiva. A não existência de pontuação entre os signos, que aparecem dentro dos parênteses, implicam a representação concretizada da imagem, que tem sua natureza na memória, como signo do retrato. Já na terceira, a imagem das “bicicletas de meu desespero” retoma o sentido de um movimento e do tempo, incorporando na imagem a circularidade, os aros, cujo movimento é marcado pelo percurso de um tempo, tempo que se repete indefinidamente, maquinalmente. Mas é dentro da perda da memória do sujeito poético, que o processo de significação se representa como procura, como gesto, como caminho de ser dentro da linguagem.

Na concepção de Benjamin (1987), a partir das noções de Marcel Proust, o processo de memória nasce justamente de uma contradição essencial entre a extinção da memória e o desejo de salvar o passado do esquecimento. Proust

estaria convencido de que literatura e memória estão próximas e que para um escritor, a realidade só se formaria, na memória, um objeto como a flor apenas se transformaria em uma flor verdadeira como objeto de memória, estando, então, aberta às dimensões da vida do esquecimento.

Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu. Porém esse comentário ainda é difuso, e demasiadamente grosseiro. Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? A memória involuntária de Proust, não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de reminiscência? Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da nossa existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido. Por isso, no final Proust transformou seus dias em noites para dedicar todas as suas horas ao trabalho, sem ser perturbado, no quarto escuro, sob a luz artificial, no afã de não deixar escapar nenhum de seus arabescos entrelaçados. (BENJAMIN, 1987, p. 37).

Proust, em uma tentativa de destruir essa concepção racional da memória, entende que a visão não deve ser o sentido privilegiado e nem considerado o mais inteligente, reconhecendo que os sentidos considerados como “inferiores” pelos antigos, por apresentarem deficiência de exatidão, compensavam essa falha, com a durabilidade de suas impressões, sendo, portanto, extremamente importantes para a memória.

Desse modo, esses sentidos “inferiores”, é a alegoria à memória do corpo, e é somente por meio destes, que temos acesso a um passado distante. O que inicialmente era uma lembrança do cotidiano (memória voluntária), vai sendo depurado de seus conteúdos habituais, para cair em esquecimento e se transformar em memória involuntária, trazendo à tona o conteúdo poético.

Teríamos, assim, dois tipos de memória: a voluntária e a involuntária. A primeira, também denominada memória da inteligência, era considerada inútil para a literatura, por ser racionalmente dirigida e, dessa forma, não fornecer um retrato verdadeiro do passado. Já a memória involuntária não é dirigida pela razão e não tenta invocar lembranças, através de um esforço da vontade, sendo essencial à

poesia. Esse tipo de memória pode aguardar sem pressa, até que depois de longos intervalos, algumas lembranças surjam por vontade própria.

Ao contrário dos objetivos imediatos a que a memória voluntária tem de obedecer, a memória involuntária utiliza os sentidos inferiores, sendo uma memória em longo prazo, que abrange o tempo e a vida da pessoa, podendo ocorrer um longo intervalo de tempo entre a percepção sensorial e a vivência lembrada. Ela passa por um esquecimento longo e profundo.

Portanto, conforme a leitura de Benjamin, no início do processo proustiano, há uma memória voluntária submetida a todos os objetivos cotidianos possíveis. Esta se despede de seus conteúdos assim que o valor utilitário deles se esgota, transferindo-os para um esquecimento igualmente cotidiano. Para a poesia, essa memória não é importante. Somente quando o esquecimento dura tempo suficiente para se tornar bastante profundo, é que a memória involuntária pode agir e resgatar desse abismo, de maneira espontânea, sentimentos ou sensações jamais pressentidas que não possuem a menor possibilidade de ocorrer e que por esse motivo, são humanas e profundamente poéticas. Podemos dizer que, portanto, em Proust, existe uma poética do esquecimento, mas que, ao mesmo tempo, é uma poética da lembrança.

Essa temática da memória, abordada por Benjamin na leitura de Proust, aparece em alguns poemas de João Cabral, como em “Dentro da perda da memória”, em “Noturno”, em “Infância”. O próprio título do poema, “Dentro da perda da memória”, já alude à ideia de temporalidade, pois a memória é o “lugar” onde registramos tudo o que desejamos preservar da ação do tempo. A memória é sujeita à ação do tempo.

Neste poema, a palavra se desloca de sua natureza comum e se precipita no mundo criado, construindo um tempo discursivo no espaço do verso, que rompe com a lógica da sequência encadeada pela natureza das palavras. Tudo isso provocado, pela perda da memória. A perda da memória provoca a desordenação das figuras no poema, como aparece nos versos “(dois olhos dois seios dois clarinetes) / que em certas horas do dia/ cresciam prodigiosamente”. Essa desorganização do discurso

corroborar a ideia de perda da memória, e, paradoxalmente, o poema prima pela clareza e concretude.

Nele Cabral arquiteta uma poesia que vai buscar, na liberdade criadora da memória, as sensações de um mundo que se apresenta como um enigma para o sujeito da percepção. Há um mundo criado pela linguagem, que torna o sentido ambíguo e perturbador, porque, ao apontar para esse mundo criado pelo homem, cria um abismo num cenário de vazios, fragmentado por signos que se disseminam em imagens de uma memória que se perde.

Cabral também confere à palavra poética visualidade e força mítica, revelando sua presença primitiva e construtora de um olhar. Sem receio do caos, os versos do poema mergulham no mundo onírico, que prevalece no tempo mítico de um dizer as coisas, trazendo, na palavra, a liberdade de ser, sua liberdade criadora.

Neste poema, é inquietante o ato de engolir o relógio, como se, com esse ato, poderia desconstruir o tempo, no qual, o poeta rememora. O inconsciente exerce uma maior importância do que o consciente, pois ele é “puro”, é livre de qualquer interferência. Os versos mergulham na lógica do inconsciente e avançam por figuras e gestos, que destituem nossa expectativa e invadem o abismo imagético de um dizer. O sujeito percorre um abismo semântico, regulado por uma ordem onírica. A ausência é o abismo do qual a poesia procura fugir. Mas seu caminho está aberto ao caos, o abismo se torna o lugar do desejo, pois é para dentro dele, da memória representada, que as imagens infalivelmente tendem a retornar.

Nos poemas “Dentro da perda da memória” e “Noturno”, as imagens são construídas, a partir de um processo de sonolência do “eu”. As figuras, nesse contexto, são dadas a ver, obedecendo a uma desordem típica dos estados de inconsciência, da falta ou desorganização da memória.

#### **Noturno**

O mar soprava sinos  
os sinos secavam as flores  
as flores eram cabeças de santos.

Minha memória cheia de palavras  
meus pensamentos procurando fantasmas  
meus pesadelos atrasados de muitas noites.

De madrugada, meus pensamentos soltos  
voaram como telegramas



e nas janelas acesas toda a noite  
o retrato da morta  
fez esforços desesperados para fugir.  
(MELO NETO, 1994, p. 45).

Esse poema é composto de onze versos, distribuídos em três estrofes, formados de dois tercetos, e um quinteto. Na primeira estrofe, o ritmo se dá pela retomada da última palavra do verso, no segundo, pela repetição dos pronomes possessivos, e na terceira estrofe, pelo encadeamento de ideias. “Noturno” explora predominantemente o campo semântico da noite e os estados e/ou situações noturnas.

Na primeira estrofe do poema “Noturno”, há traços surrealistas e do cubismo, como detectamos *“o mar soprava sinos/ os sinos secavam as flores/ as flores eram cabeças de santos.”* Na segunda estrofe do poema, aparece a temática da memória “Minha memória cheia de palavras”, conforme apresentamos na análise do poema “Dentro da perda da memória.” Nesta estrofe, há uma alegoria, que atrapalha a leitura “meus pensamentos procurando fantasmas/ meus pesadelos atrasados de muitas noites.” Nessa passagem, os pensamentos procuram os fantasmas, e os pesadelos estão atrasados, embora tudo se dê através do pensamento, até mesmo o atraso dos pesadelos. E no seu fim, na última estrofe, há uma imagem construída, um retrato, que tem como moldura a janela, mas nesse retrato, a morta faz esforços para sair, e isso acontece na madrugada, quando os pensamentos estão soltos, e voam como telegramas.

Na sequência, há o “Poema da desintoxicação”, que é tido pela crítica como o primeiro da grande série de metapoemas de Cabral:

#### **POEMA DA DESINTOXICAÇÃO**

*A Jarbas Pernambucano*

Em densas noites  
com medo de tudo:  
de um anjo que é cego  
de um anjo que é mudo.  
Raízes de árvores  
enlaçam-me os sonhos  
no ar sem aves  
vagando tristonhos.  
Eu penso o poema  
da face sonhada,  
metade de flor  
metade apagada.  
O poema inquieta  
o papel e a sala.  
Ante a face sonhada

o vazio se cala.  
 Ó face sonhada  
 de um silêncio de lua,  
 na noite da lâmpada  
 pressinto a tua.  
 Ó nascida manhãs  
 que uma fada vai rindo,  
 sou o vulto longínquo  
 de um homem dormindo.  
 (MELO NETO, 1994, p. 45-46).

Cabral dedica esse poema a um médico analista, que estudou o inconsciente, Jarbas Pernambucano, que é filho e sucessor de Ulysses Pernambucano, na Escola de Neuropsiquiatria, surgida em Pernambuco, na primeira metade do século XX. Essa escola foi de grande importância ao desenvolvimento das Neurociências no Brasil. Ulysses foi considerado reformador do Hospital da Tamarineira, acabando com os calabouços e camisas de força e teve papel importante na expansão dos estudos científicos sobre psicopatas em Pernambuco. Ele sempre atuou em defesa das minorias marginalizadas da sociedade, tais como, crianças excepcionais, doentes mentais, negros e adeptos de seitas africanas. E ao assumir essa posição, foi mal interpretado, sendo acusado de comunista, gerando conflitos e dificuldades nas ações administrativas da escola. Em decorrência desses conflitos, houve uma redução das verbas para manutenção da qualidade do atendimento aos pacientes da Assistência a Psicopatas. Ulisses, então, chega ao seu limite. Em 8 de novembro de 1935, pede demissão do cargo de diretor da instituição que implantara. Seu filho, Jarbas Pernambucano de Melo, aprovado em concurso com a Tese Estudo anátomo-clínico das atrofia cerebrais, sucede-o na clínica. Jarbas Pernambucano criou a Clínica Neurológica da Enfermaria São Miguel do Hospital D. Pedro II.<sup>11</sup>

Voltando à análise do “Poema da desintoxicação”, é composto de vinte quatro versos, cuja rima é intercalada. Até o décimo segundo verso do poema, a cada quatro versos, é concluída uma ideia-imagem. Em sequência, até o verso dezesseis, a cada dois versos, é finalizada uma ideia. Além disso, a cada quatro versos, completa, apresentando uma imagem.

<sup>11</sup> Informação obtida no site da Fundação Joaquim Nabuco <http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=319&textCode=4657&date=currentDate> e do site da Revista Movimento médico. N° 7. História da Medicina Pernambucana [http://revista.cremepe.org.br/07/historia\\_da\\_medicina\\_pernambucana.php](http://revista.cremepe.org.br/07/historia_da_medicina_pernambucana.php) visitados dia 3 de agosto de 2009.

Os oito primeiros versos tratam da noite, dos sonhos, do medo. Neste poema, podemos extrair alguns versos que tratam do desvario noturno do eu, que aborda, metaforicamente, o poema como um florilégio, que, em sua metade, é apagado. E sendo apagado, a folha está em branco, está vazia, mas um “vazio que cala” “ante a face sonhada”. O sonho de que tratam os primeiros versos é o poema, que ao amanhecer, no vigésimo primeiro verso, o eu se apresenta como Ser: “sou o vulto longínquo/ de um homem dormindo”. O Ser-aí é apenas vulto, imagem distante.

Ligando os poemas, há “Os sonhos cobrem-se de pó” (“Os manequins”), depois “O anjo da guarda esqueceu/ perguntas que não se respondem” (“Infância”) “em densas noites/ com medo de tudo” (Poema desintoxicação). No primeiro poema citado, não aparece uma saída, e completado pelo segundo, o qual diz que o anjo cego e mudo o esqueceu, desse modo, só resta ao poeta exercer sua capacidade reflexiva e poética como no “Poema desintoxicação”.

Neste poema, o poeta emerge da escuridão, das formas evanescentes e vislumbra a flor, a face sonhada diante da qual o vazio se cala, cedendo espaço à metáfora forma-flor-poema “O poema inquieta/ o papel e a sala./ Ante a face sonhada /o vazio se cala./ Ó face sonhada”. E neste instante de vida, a luz da manhã em sonho, ou imaginação aparece a fada. “Ó nascida manhãs/ que uma fada vai rindo,/ sou o vulto longínquo/ de um homem dormindo.” Nessa descrição do mundo interior do sonho, há uma zona sombria, escura, que assusta a criança.

Na análise desses poemas, percebemos que a presença do Ser se dá como traços, marcas, vestígios do que restou dele. Relembrando que, no primeiro poema, aparece o retrato; no segundo, o fantasma; no terceiro, ele se anula, suicida-se; no quarto, aparece o fetiche do homem em manequim; no quinto e no sexto, aparece a perda da memória; no sétimo, o vulto, ou seja, através da alegoria, o poeta trata da existência na poesia. Em função da impossibilidade de representar o que tem diante de si, ele alude à morte.

*Pedra do sono* termina com “O poema e a água”, no qual “as vozes líquidas do poema” convidam para um devaneio:

**O poema e a água**  
As vozes líquidas do poema  
convidam ao crime

ao revólver.

Falam para mim de ilhas  
que mesmo os sonhos  
não alcançam.

O livro aberto nos joelhos  
o vento nos cabelos  
olho o mar.

Os acontecimentos de água  
põem-se a se repetir  
na memória.  
(MELO NETO, 1994, p. 55).

As vozes líquidas do poema convidam ao crime, ao revólver. Elas convidam ao acontecimento do poema. Diferentemente dos poemas anteriores, neste, Cabral não fala da poesia, mas da feitura do poema como condição de poesia. Embora referindo-se à água, o tema central é a poesia que, de certo modo, está associada à anulação do sujeito no processo inseparável ao trabalho poético: “As vozes líquidas do poema / convidam ao crime / ao revolver.” Essa imagem é associada a uma composição precedente que apareceu em “Poema deserto”, nos versos “Eu me anulo me suicido / percorro grandes distâncias inalteradas, / te evito te executo / a cada momento e em casa esquina”, em que a ambiguidade do vocábulo “executo”, na sua alusão à ‘morte’ e ‘produção’, pode nos conduzir a uma relação mais direta com a sua prática discursiva. Por outro lado, essa anulação do sujeito está relacionada à recusa do lirismo, imposta pela poética cabralina.

Conforme vimos, João Cabral escreveu sobre poesia na própria poesia, mas também dissertou sobre ela. A consciência de estar escrevendo poemas e dissertando sobre a experiência poética parece ser única, na poesia contemporânea. Apesar de não apresentarmos, nesta dissertação, a análise dos vinte e nove poemas que compõem *Pedra do sono*, convém frisar que neles, somos remetidos a figuras que se referem aos objetos e ações do homem, no mundo natural e há a narratividade, ocorre mudança de estado durante o texto.

E ao tratar do que resta do homem, aborda uma problemática, que ceifou vidas nordestinas, transformando a região nordeste numa vasta zona de miséria do Hemisfério Sul, embora não estivesse inserida em nenhuma guerra. Um fenômeno da natureza e sua mais desastrosa consequência: a seca e seu periódico agravamento, diante da omissão humana.

A incorporação de valores regionais na poesia de Cabral “pode e deve ser feita, mas pela porta estreita da linguagem de tradução estrutural em que existência e discurso poético não se distanciem, para que o segundo não seja apenas adorno colado ao seu objeto.” (BARBOSA, 1975, p.76). Ainda, segundo o autor, João Cabral aprendeu que um escritor não pode se alienar e acusar a condição miserável de seu povo, sem saber fazer uso da linguagem. A realidade carente, pobre, indigente e mendiga exige um verso pobre, “desemplumado”.

Nesse sentido, podemos perceber que nas tematizações “nada escapa a quem faz da linguagem da poesia um modo de chegar à poesia da linguagem.” (BARBOSA, 1975, p. 88). Para ele, o tema não é o mais importante, pois o embate ocorrerá com a linguagem com a qual ele fala do tema e não o que se traz para o poema, mas o que resulta de sua realização, que legitima seu exercício.

Já Lauro Escorel diz que o sonho é matéria prima de *Pedra do sono*, que “[...] o que caracteriza esse livro é o predomínio absoluto de metáforas líquidas, isto é, de expressões do inconsciente.” (ESCOREL, 1973, p. 17). Mas convém lembrar que Cabral, em sua conferência “Considerações sobre o poeta dormindo<sup>12</sup>” diz que o sono é fonte do poema, pois é dele que nasce o sonho:

[...] como a obra de arte, o sonho é uma coisa sobre a qual se pode exercer uma crítica. O sonho é uma obra nossa. Uma obra nascida do sono, feita para nosso uso. O sonho é uma coisa que pode ser evocada, que se evoca. Cujas exploração fazemos através da memória. Um poema que nos comoverá todas às vezes que sobre nós mesmos exercemos um esforço de reconstituição. Porque é preciso lembrar que o sonho é uma obra cumprida, uma obra em si. Que se assiste. Esta fabulosa experiência pode ser evocada, narrada. Como a poesia, ou por outra, em virtude da poesia que ela traz consigo, apenas pode ser transmitida. Ao contrário ao sonho, ao qual assistimos, o sono é uma aventura que não se conta, que não pode ser documentada. (MELO NETO, 1994, p. 686).

O autor assegura que o sono prepara a poesia de duas maneiras: uma pela abstração do tempo, que reveste o pensamento efetivo, não mais ideal. E a outra, pela ideia de morte, que o sono transmite ao poeta. Ele diz ainda que essa ideia de morte é um tema recorrente aos poetas modernos. É pelo sono que se fundem sentimentos, visões e lembranças.

Pode-se dizer do sono que ele favorece a formação de uma zona obscura (um tempo obscuro), onde essa fusão desenvolve (os nossos sentidos

<sup>12</sup> In MELO NETO, 1994, p.683-688

oficiais adormecidos) e de onde subirão mais tarde esses elementos que serão os elementos do poema e que o poeta surpreenderá um dia sobre seu papel sem que os reconheça. [...] o sono não inspira uma poesia (a poesia moderna, por exemplo, como coisa que se dá inegavelmente com o sonho, cuja mitologia é a da própria poesia moderna), no sentido em que o poeta se sirva dele como uma linguagem ao seu uso. Apenas a fecunda-a com seu sopro noturno – o hálito da própria poesia em todas as épocas. (MELO NETO, 1994, p. 688).

Melo Neto comenta ainda que o poeta moderno não transcreve o sonho, tornando-o poesia, mas alimenta-a com o sopro noturno. O sono, como uma oscilação para o eterno, na irrupção circular do eterno, restabelece no homem o equilíbrio contra o mundo, e contra o tempo. Mesmo que em poesia tudo seja possível. E como diz Alberto Pucheu (2009), a poesia é a possibilidade de toda a criação, de todo e qualquer modo de escrita, de todo e qualquer modo de dizer, ela “[...] é a passagem, enquanto o poema é o passageiro”. O que determina o poema é o silêncio da linguagem, conforme mostra a citação que segue.

O poema leva a palavra ao limite da linguagem, ao seu ponto cego, ao seu nascimento, ao silêncio inerente a ela. Mais uma vez, na passagem mencionada, Kiarostami estava certo ao dizer que *a incompreensão faz parte da essência da poesia*. Dizer que a linguagem se confunde com o silêncio é dizer que a linguagem é o pressuposto do homem, o que já está na origem e, portanto, seu próprio fundamento é indizível, anônimo, incompreensível, já que dizê-lo é dizê-lo obrigatoriamente na e a partir da linguagem. A poesia incorpora esse indizível, esse anônimo, esse incompreensível [...] Ela, linguagem ou poesia, não tem fundamento, pois é ela que é a origem, ainda que abissal. É do silêncio da linguagem, de seu abismo, que o poema, sem precisar nomeá-lo, jamais se afasta, lembrando-o a cada instante, na cesura, no fim do verso, no *enjambement*, na *versura*, nas rimas dissolutas ou não-relacionadas, no fim do poema... Ele é o indizível de todo poema, que todo poema, enquanto poema, manifesta em si, como um *belo rosto é o único lugar onde haveria verdadeiramente o silêncio*. O poema é um *belo rosto* que, com seus institutos poéticos, se abre ao silêncio da linguagem ou à linguagem enquanto silêncio que mostra a abertura para o ter lugar da linguagem enquanto linguagem, em que o homem habita. (PUCHEU, 2009, p. 26).

No poema, usa como estratégia a linguagem que fala e se realiza como abertura ao sentido. Enquanto a poesia é o estabelecimento do não-lugar de todos os lugares, ela é a possibilidade da enunciação:

A poesia não pode estar acorrentada ao poema enquanto gênero literário, ou melhor, ela não pode estar confundida com nenhum modo de escrita ou de fala que a requeira exclusivamente. Enquanto ideia da linguagem, a poesia é o estabelecimento da dimensão porosa de todo e qualquer poema, de toda e qualquer escrita, de toda e qualquer fala, de toda e qualquer tensão entre o sentido e o som proferida pelos seres falantes, definindo-se apenas a partir deste não-lugar de todos os lugares. A poesia é a possibilidade de criação de todo e qualquer modo de escrita, de todo e qualquer modo de dizer. Enquanto a poesia é passagem, o poema é sempre passageiro: ele passa, sendo levado pela passagem da poesia. Ele

é sempre passado, e, mesmo que permaneça (como, de fato, permanece) enquanto presente e futuro, perdura exatamente por trazer em seus significantes a força maior de aniquilar seus sentidos estabelecidos em nome de outros que, sempre por se fazerem, se renovam. Clamando por essa abertura dos sentidos que vê em qualquer fechamento definitivo ou objetivação específica que se queira como verdade um motivo de tristeza, a poesia implica a descrição presente em toda a criação, a inoperância presente em toda operação, a inarticulação presente em toda articulação, o desimpedimento presente em qualquer caminhar do sentido, a disposição de tudo o que é passível de se dizer, o infinito que se atualiza na finitude dos poemas, o inestético presente em toda estética. (PUCHEU, 2009, p. 24).

*Pedra do sono* até pelo título já causa estranhamento, há nele um objeto estranho (a pedra), que obstrui a leitura, embora seja esse mesmo objeto que nos instigue a pensar. Como base nessa obra, podemos perceber que João Cabral de Melo Neto constrói uma poesia simétrica – entre a estrutura da linguagem e da realidade representada – não-lírica, não-confessional, presa à realidade e dirigida ao intelecto. Conforme já dito anteriormente (p. 35 deste trabalho), apesar de pertencer cronologicamente à Geração de 45, composta por nomes como: Péricles da Silva Ramos, Geraldo Vidigal, Ciro Pimentel entre outros, João Cabral não se enquadra esteticamente nesta geração.

E de acordo com Benedito Nunes (1992, p. 280-281), os escritores escrevem, nos tempos de carência, quando em exílio, “[...] marcados por uma dupla falta e por uma dupla negação”, impondo à palavra a necessidade de nomear o sagrado. Mas é justamente a carência manifestada na voz dos escritores que os faz surgir, o que também justifica, no momento da maior retração e do maior perigo, que o filósofo passe da especulação ao pensar, e se distinga como pensador, a sua vizinhança em relação aos literatos.

Embora não apresentemos, neste trabalho, a análise de todos os poemas que compõem a obra *Pedra do sono*, foi possível observar como se dá o Ser na obra, do mesmo modo que analisamos essa questão em *Água viva*.

Na obra de Clarice Lispector, percebemos que o pleno domínio da linguagem instaura o Ser na narrativa, é a linguagem que gera a narrativa. “O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração.” (LISPECTOR, 1998, p.9). Nesta aversão de narrar, ou de contar a história, a narrativa prossegue, à medida que narra a impossibilidade de relatar o visível. A narradora justifica a falta de ordem visível à narrativa, comparando-a ao mundo: “O

mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração.” (LISPECTOR, 1998, p 22).

“A transcendência dentro de mim é o it.” (LISPECTOR, 1998, p. 28). Através do “it”, a narradora se diz transcender dentro de si, e nesse momento, ela narra o momento de consciência. “A minha única salvação é a alegria. Uma alegria atonal dentro do it essencial.” (LISPECTOR, 1998, p. 85). À medida que a narradora remonta aos acontecimentos passados, ela ganha vida. Esses acontecimentos geram outros, que produzem a vida literária. Enquanto ela procura se decidir, seu “eu” vai se edificando através da linguagem, que é a base do Ser, configurando e transmutando o real e o ficcional em um único universo.

A palavra leva à salvação, assim como a linguagem, que gera a cura do Ser, também à eterna dúvida existencial, ao eterno questionamento: “O que sou neste instante?” (LISPECTOR, 1998, p.79). Essa luta com a palavra é que determina a realidade da escritura. Na obra, há uma luta contínua pelo domínio da palavra, pela individualidade da voz narrativa.

*Água viva* assim como *Pedra do sono* é uma obra reflexiva, na qual Clarice Lispector justifica o Ser, que é a palavra e gera a linguagem, a tessitura de vida, o texto. Neste, o desaparecimento da personagem demonstra a não recuperação do ser em sua angústia.

Eu sou assombrada pelos meus fantasmas, pelo que é mítico e gigantesco: a vida é sobrenatural. E caminho segurando um guarda-chuva aberto sobre corda tensa. Caminho até o limite do meu sonho grande. Vejo a fúria dos impulsos viscerais: vísceras torturadas me guiam. Não gosto do que acabo de escrever – mas sou obrigada a aceitar o trecho todo porque ele me aconteceu. E respeito muito o que me acontece. Minha essência é inconsciente de si própria e é isso que cegamente me obedeço. [...] Eu é que estou escutando o assovio no escuro. Eu que sou doente da condição humana. Eu me revolto: não quero mais ser gente. Quem? quem tem misericórdia de nós que sabemos sobre a vida e a morte quando um animal que eu profundamente invejo – é inconsciente de sua condição? Quem tem piedade de nós? Somos uns abandonados? Uns entregues ao desespero? Não, tem que haver um consolo possível. Juro: tem que haver. Eu não tenho é coragem de dizer a verdade que nós sabemos. Há palavras proibidas [...] Ah viver é tão desconfortável. Tudo aperta: o corpo exige, o espírito não pára, viver parece ter sono e não poder dormir – viver é incômodo. Não se pode andar nu nem de corpo nem de espírito. (LISPECTOR, 1998, p.27, 84-85 e 86).

A consciência do Ser se revela na voz da narradora. Na tessitura da própria narrativa. Essa narradora que apresenta e analisa seu texto, enquanto vive e projeta



a narrativa. E é através da linguagem que ela permanece no tempo. “Tudo acaba mas o que te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas.” (LISPECTOR, 1998, p. 86).

Olga de Sá, em *A escritura de Clarice Lispector* (1979, p. 259), afirma: “Mais uma vez se constata que o paradoxo é uma das chaves deste estilo, que mimetiza as contradições do ser de linguagem.” Sobre o assunto, Agamben (2006, p.10-11) afirma que o homem é o ser que possui o nexo entre a faculdade da linguagem e a faculdade da morte, porque ele é a figura mortal e falante, é o lugar tenente do nada. Percebemos que em Clarice Lispector, por meio de uma ilusão discursiva, há uma ilusão ficcional criada, que limita o Ser e o não-Ser, que promove a completude, através da materialização da linguagem. Assim, a autora provoca o aguçamento das percepções da realidade, que está a nossa volta. É no limiar do óbvio, que se apresenta a literatura e que se desautomatiza a vida.

Com base nesse texto, entendemos que não apenas o Ser produz a linguagem, mas a linguagem produz o Ser. O Ser é na linguagem. E a palavra é a essência desse Ser, a matéria caoticamente narrada. É, nesse caos narrativo, que percebemos a relação com a existência, no qual o eu - narrador, sem perder a consciência, expressa a fragmentação da vida humana, na qual só a morte cala. Enfim, compreendemos que o Ser em *Água viva* se dá na linguagem, porque ele é discurso, enunciado.

Do mesmo modo, em *Pedra do sono*, o ser da poesia também se dá na linguagem, através do arranjo das figuras. E na conexão da constelação das figuras, captamos o Ser do poema, que se manifesta como imagem, que dá à luz, mas não tem corpo, é uma aparição, e sendo aparição, não se tem como matá-la.

A palavra poética é o ato de expressão e de desocultação do Ser, que se tece sob o paradigma da luz. Enfim, podemos perceber que o Ser, nos textos analisados, “[...] não remete a nada, nem a substância, nem a sujeito, nem mesmo a *ser*, mas a um ser-para, um ser para o mundo, um ser para si, que produz a abertura, o arrojo, o ser lançado para fora da existência”, conforme as palavras de Antelo. (In. CASA NOVA; GLENADEL, 2005, p.195).

Lispector e Cabral abordam a problemática da existência, questionando a maneira como cada ser é e está no mundo, implícito na linguagem, particularizando um modo interpretativo. Assim, a compreensão do Ser, presente nos textos, é o que distingue o homem como *Dasein*, isto é, como aquele Ente que existe compreendendo o Ser e por isso, pode interpretar, de certa maneira, a si mesmo e ao mundo.

## **CAPÍTULO II: UM ACONTECIMENTO ALÉM DA AMIZADE: CORRESPONDÊNCIAS ENTRE JOÃO CABRAL DE MELO NETO E CLARICE LISPECTOR**

Pensando a poesia como envio, neste segundo capítulo, daremos continuidade à discussão apresentada sumariamente, no primeiro capítulo, assim como analisaremos a noção de “amizade” e de “acontecimento”. Para a discussão, tomaremos por base as noções trazidas por Derrida, Deleuze, Blanchot e Agamben e outros pensadores. Então mostraremos a aproximação que fizemos entre os autores, os quais, através de cartas, mantiveram uma discussão sobre suas produções, além de terem cultivado vínculos de amizade.

Com base nas cartas trocadas entre Cabral e Lispector, encontramos subsídios para a leitura de seus textos, uma vez que, nessas cartas, os autores discorrem acerca de sua produção escrita, organização e publicação. Enfim, nessas cartas, revelam fragmentos de experiências e circunstâncias de escritura.

João Cabral e Clarice Lispector tem despertado a atenção da crítica literária, especialmente a dedicada à biografia de ambos. Todavia, convém salientar que em nosso trabalho não trataremos de sua biografia, embora ela perpassasse o trabalho, mas aproximamos os autores através de sua bibliografia. E é por meio da leitura das correspondências trocadas entre os autores, que percebemos a relação de amizade entre eles, que, em algumas correspondências, discutem suas próprias produções escritas.

A fim de desenvolver o trabalho proposto, inicialmente, lemos as cartas que compõem o trabalho de Teresa Monteiro. (LISPECTOR, 2002). De acordo com esse material, a correspondência entre ambos se deu de 13 de julho de 1941 a 13 de agosto de 1947. Conforme esse material, podemos perceber que a profícua troca de cartas entre os autores ocorre em virtude das contínuas viagens de Clarice, que recém-casada com o diplomata Maury Gurgel Valente, passa a viver em várias

idades e países diferentes; e da insistência de Cabral, que em quase todas as suas cartas, pede à amiga que lhe responda. Ele faz isso, de forma criativa, demonstrando amizade imensa, além de implorar por algumas linhas da autora. Em uma carta, Melo Neto diz: “Mande notícias de Vs. e da *A veia no pulso*. Todas as notícias que possam caber em muitas folhas de papel. Não faço as perguntas porque esse é um bilhete. Mas conte, sem ser perguntada.” (LISPECTOR, 2002, p. 237). Ainda com base na leitura dessas cartas, observamos que os autores compartilham suas leituras. Inclusive João Cabral menciona livros para a amiga, como se fosse leitura em comum.

Vou lhe mandar um livro de sonetos do Lêdo Ivo que publiquei e uma Antologia Pernambucana que organizei com os poemas do Joaquim Cardozo. Conhece V. a poesia do Cardozo? Soube que já publicaram há pouco, no Rio, suas poesias completas, arrancadas do autor, que nunca publicara livro, e baseadas em textos ‘fixados e estabelecidos’ pelo poeta e por mim, quando estava no Rio (O poeta não tinha cópia de nenhum poema; e assim, meu trabalho foi: pedir aos amigos as versões que possuíam e submetê-las à memória do poeta para que as corrigisse). (LISPECTOR, 2002, p. 183).

Outros autores também comentam e trocam impressões acerca das obras de Lispector, como podemos observar com base em uma carta de Lúcio Cardoso a Clarice Lispector. No trecho de uma correspondência, Lúcio Cardoso, que normalmente é só elogio a Clarice, dá uma opinião negativa sobre *O lustre*, segundo romance da autora, de 1946. “Não li o seu livro, mas tive muita vontade disto. Gosto do título *O lustre*, mas não muito. Acho meio mansfieldiano e um tanto pobre para pessoa tão rica como você.” (LISPECTOR, 2002, p. 60). Comentário que provoca uma longa resposta de Clarice, uma carta de quatro páginas, justificando-se: “O lustre. Exatamente pelo que você não gostou, pela pobreza dele, é que eu gosto. [...] Para as mesmas palavras dá-se essa ou aquela cor. Se eu estivesse lendo Proust alguém pensaria num lustre proustiano.” (LISPECTOR, 2002, p. 62).

Nas cartas trocadas entre autores, podemos notar vínculos de amizade, uma vez que não é só de obras que tratam em suas correspondências, mas também de sua vida privada. Nesse intrincado mundo de relações literárias, os escritores são movidos pela paixão à leitura que deflagra sua própria escrita literária. Clarice faz e diz, em sua literatura, que “[...] há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido.” (LISPECTOR, 1998, p. 27).

Por intermédio da leitura dessas cartas, verificamos que são arquivos que marcam a relação entre os dois autores. Além disso, permitem observar as circunstâncias dessa escrita, suas motivações e inibições. Essas cartas são também pontes literárias existentes entre João Cabral e Clarice Lispector, que apontam vestígios, marcas da cumplicidade artística que, além da amizade, os uniu.

Nesse espaço dialógico das correspondências, lugar das confidências, de exame da consciência, espaço de reflexão e ação na cotidianidade, a escrita que emerge revela medos, frustrações, anseios, projetos que movem os autores, bem como nos mostra algo íntimo e inusitado de uma relação que se constrói em redes sociais.

A dimensão intersubjetiva da amizade faz do âmbito amistoso um lugar privilegiado, para pensar a constituição do eu dos indivíduos como a construção que não se realiza de forma monárquica, mas de um eu que se elabora no espaço intersubjetivo da amizade e da troca epistolar. Essa dinâmica (inter)subjetiva que caracteriza os laços de amizade se manifesta de forma exemplar nas correspondências, pois as cartas constituem-se um tipo peculiar de escritura que correlaciona, simultaneamente, o trabalho consigo mesmo e a comunicação com outrem.” (IONTA, 2007, p. 18).

As cartas trocadas entre Lispector e Cabral guardam a imediatez das sensações e circunstâncias em que enredam suas relações de amizade. A amizade desses autores tem nas cartas um lugar privilegiado e amistoso para pensar a constituição de um eu, que escreve na incerteza de um que lê, já que o ato de enviar uma correspondência, não garante a sua chegada ao destinatário, nem que este a leia.

Um envio não constitui uma unidade, e não tem nada que o preceda. Não emite senão remetendo. Tudo começa no remeter, ou seja, não começa. Essas pegadas, esses rastros, são remissões a um passado sem origem do sentido, remissões que não têm estrutura de representantes, nem de representações de significantes, nem de signos, nem de metáforas. As remissões do outro ao outro, as pegadas de *différance*, não são condições originárias e transcendentais. São um envio, um destino (*Geschick*) que não está nunca seguro de se juntar, de se identificar, de se determinar. (KLINGER, 2007, p. 49).

O envio é pôr no caminho e denota tanto o poder que determina o acontecimento quanto o acontecimento efetivo. “Pode-se adivinhar o futuro [...] mas não calculá-lo. O discernimento fisionômico que capacita alguém a ler toda uma face ou a resumir povos inteiros a partir do quadro de uma época [...] é absolutamente distante de toda ‘causa e efeito.’” (INWOOD, 2002, p. 47).

O envio está relacionado ao destino do *Dasein*, quando este está na decisão, pode mudar o acontecimento, e fundar o destino, que se atém na herança transmitida. O *Dasein* pode escolher não enviar, mas não pode prever o que acontecerá após essa escolha, pois isso será determinado na circunstância. João Cabral escreve, pede que Clarice Lispector responda-lhe, mas ele não tem como prever se isso vai acontecer, se obterá retorno.

As cartas de Clarice Lispector e de João Cabral, além de revelarem acontecimentos, podem ser consideradas objeto de fruição estética, no qual o literário e o extraliterário se alternam. Maria Lucia de Barros Camargo fala sobre a troca de correspondências entre escritores e situa que, em princípio, emissor e destinatário compartilham espaços comuns de privacidade e segredo. Para ela, o teor das cartas “[...] pessoais, escritas por um sujeito concreto e dirigidas a um destinatário específico [...] ancora-se no real e nas circunstâncias e quase sempre trata da intimidade, tendo, por isso mesmo, um cunho íntimo e, até, confessional.” (CAMARGO, 2003, p. 223). Além disso, a pesquisadora observa que, ao sair do universo privado, “[...] a carta assume também função documental: sua inserção na história, aliada ao caráter de ‘sinceridade’ das confissões, assim a legitimam” (idem). As ideias de Camargo vêm ao encontro das de outro pesquisador, Ítalo Moriconi: “Toda carta é encenação, a própria sinceridade na carta é uma encenação.” (MORICONI, 2002, p. 272). Logo, podemos perceber que as cartas não revelam o real, mas aquilo que os autores desejam revelar.

Ana Cristina Cesar também adverte que “Escrever cartas é mais misterioso do que se pensa.” (CESAR, 1999, p. 202). É difícil não lermos as correspondências trocadas pelos autores com cautela, pois como César afirma: “quem se debruçar com mais atenção sobre essa prática perceberá suas tortuosidades. A limpidez da sinceridade nos engana, assim como engana a superfície tranquila do *eu*” (idem). Das correspondências trocadas é possível extrair verdades fortes da vida, mais cruéis que qualquer intenção documental.

Analisando as correspondências por esse viés, percebemos que elas são fontes documentais, lugar de foro confessional e biográfico, objeto de pesquisa fidedigna, retrato fiel de pares e épocas e elemento legitimador. As cartas podem assumir a propriedade de uma armadilha discursiva, à medida que se dispõem a

burlar a própria autenticidade ao gosto do remetente, passando a entretecer confissões ficcionais e ficções documentais, num flerte contínuo entre a falsidade do documento e a veracidade da ficção.

Afinal, a literatura nunca é resultado somente de uma competência, seja ela linguística e/ou estilística, a exemplo do que elege Barthes: “[...] a literatura não é uma graça, é o corpo dos projetos e das decisões que levam um homem a se realizar (isto é, de certo modo, a se essencializar) somente na palavra.” (BARTHES, 2003, p. 35).

E é na leitura das cartas trocadas que encontramos um acontecimento, que se dá apenas nelas. A criação da *Revista Antologia*. Para entender o conceito de acontecimento, ancoramo-nos nas noções apresentadas por Deleuze, Derrida e Heidegger. Depois, retomamos de Giorgio Agamben, a discussão por ele empenhada acerca do programa de uma revista, que juntamente com Cláudio Rugafiori, ele planejava editar.

Um Acontecimento não é somente [...] uma passagem da Natureza [...] O acontecimento produz-se em um caos, em uma multiplicidade caótica, com a condição de que intervenha uma espécie de crivo. (DELEUZE, 1991, p. 132).

Gilles Deleuze atualizou as ideias de devir, acontecimento, singularidade, enfim conceitos que nos conduzem a transformar a nós mesmos, estimulando-nos a produzir espaços de criação e de produção de acontecimentos-outros, “[...] o tempo e o espaço não são limites, mas coordenadas abstratas de todas as séries, elas próprias em extensão.” (DELEUZE, 1991, p. 133-134).

A teoria do Acontecimento elaborada por Deleuze pressupõe uma concepção insólita do tempo. Em vez de um tempo homogêneo, linear, cumulativo ou circular, emerge uma arquitetura temporal turbulenta, plissada, labiríntica, heterogênea. O acontecimento não está atrelado à cadeia contínua dos presentes, mas sugere uma temporalidade paradoxal, atópica, incorporal, sempre passada e por vir, em que a tripartição diacrônica se vê subvertida. A própria filosofia é pensada como Acontecimento: "O tempo filosófico é assim um grandioso tempo de coexistência, que não exclui o antes e o depois, mas os superpõe numa ordem estratigráfica."

O conceito de acontecimento ocupa um lugar central na nova teoria da comunicação ajustada nos processos “durante”. Deleuze parte dos estóicos e diz que para estes havia duas séries distintas: a dos seres (dos corpos) e a dos acontecimentos (dos incorpos). Sendo que esta última é a dos efeitos e dos resultados. Os acontecimentos, em sua impassibilidade, provocam algo nos corpos, mas não lhes alteram; os acontecimentos são, para os corpos, sua “quase-causa”.

No livro *A lógica do sentido*, Deleuze atrela o acontecimento ao sentido, à fala, do que se fala, e o que se fala, à manifestação, à designação e à significação, ou seja, à realização do acontecimento linguístico, evento que parte da “mistura dos corpos” e atribui sentido.

Para o autor, o sentido se forma a partir dos acontecimentos. Não que o acontecimento *tenha* sentido, ele *é* o sentido. Voltando à revista, ela é um acontecimento. Da mesma forma, o evento não necessariamente tem de ocorrer para ter sentido, ele *é* o sentido. Assim, a revista que não se edita, é um acontecimento, porque a circunstância (as cartas) é o acontecimento, da mesma forma que é “A carta Roubada”, de Edgar Allan Poe, um acontecimento citado por Deleuze. (1998). Desse modo, o texto é a “instância paradoxal”, que liga as duas séries (significado e significante), mas que não está em nenhuma delas.

O acontecimento é uma “verdade eterna”, distinta das diferentes ocorrências singulares. Estando acima das ocorrências, diz Deleuze, o acontecimento é um neutro, uma espécie de verbo no infinitivo. Situa-se num campo transcendental impessoal e pré-individual, que nada tem a ver com o campo empírico.

Ainda de acordo com Deleuze, as ocorrências singulares podem ser aprisionadas em sua efetuação momentânea (quer dizer, no momento presente em que se encarnam no indivíduo); contudo, uma contra-efetuação (a revista que não acontece) libera o Acontecimento puro outra vez, fazendo sobrevoar, ficar livre. Por isso, o autor fala em acontecimento e “Acontecimento”, sendo este último a instância de ligação (ou Uno) em que todos os acontecimentos se comunicam. Ele é essa passagem de uma dimensão para outra. Em síntese, a linguagem remete a um Acontecimento, a algo extralingüístico, que lhe permite a compreensão do sentido. É aí que se localiza o sentido, no “durante”.



Jacques Derrida não diverge da proposição de acontecimento elaborada por Deleuze, ao se apoiar em Heidegger. Para Derrida, o *Das Ereignis* (evento/acontecimento) não é uma nova entidade metafísica, uma nova caracterização do ser. O acontecimento é um momento de revelação, através do qual, o ser adere àquilo que ele tem de próprio. É o próprio ser que se releva aí, sendo, por isso, diferente dos demais acontecimentos históricos ordinários.

O ser, para Heidegger, tem lugar no movimento, que faz advir ele, a si próprio, e que lhe acolhe. O acontecimento, em si mesmo, não se oferece ao pensar a não ser sob a forma de uma mediação e de uma determinação simbólica e cultural. Derrida invoca esse pressuposto para justificar a margem de indeterminação interpretativa que o acontecimento mesmo implica. Esse pressuposto evidencia a dificuldade (que reaparece nas utilizações repetitivas impostas pela sua mediação comunicacional) de apropriação efetiva do significado do acontecimento.

Derrida, em *Ches cos'è la poesia*, aponta sobre o acontecimento, com base na reflexão do que seja poesia, conforme citação que segue:

O poético, diga-se, seria o que você deseja apreender, porém do outro, graças ao outro e sob ditado, de cor: *imparare a memoria*. Não é isso o poema, quando uma garantia é dada, a vinda de um acontecimento, no momento em que a travessia da estrada chamada tradução torna-se tão improvável quanto um acidente, contudo intensamente sonhada, necessária na medida em que o que ela deixa sempre a desejar? Um reconhecimento vai nessa direção e previne aqui o conhecimento: a sua benção antes do saber. (DERRIDA, 1992, p. 113-114).

O autor fala de desmobilizar a cultura, embora alerte que ao fazer isso, não podemos nos esquecer das instruções, lembrando que ele se refere à poesia. Acrescenta que o aprender de cor é a burrice da poesia, a falta de inteligência, a não criação, que é parte do poema. As instruções são relativas ao fato de se decorar, copiar, enfim, dos atos relativos à poesia.

Derrida formula a indeterminação, ao afirmar que “O acontecimento é, antes de mais nada, *o que eu* não compreendo. Ou melhor: o acontecimento é, antes de mais, *que eu* não compreenda.”<sup>13</sup> Daí emanam, naturalmente, as dificuldades de apropriação do *major event* e, conseqüentemente, a imprevisibilidade, a surpresa

<sup>13</sup>In BORRADORI, Giovanna e MUGGIATI Roberto. *Filosofia em tempos de terror diálogos com Habermas e Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2004, p.100.

absoluta, a pura e simples incompreensão, o risco de engano, a novidade que não se poderá antecipar, a singularidade pura e a perda de horizonte.

Você ouve a catástrofe vir. Desde então, impresso sobre o próprio traço, vindo do coração, o desejo do mortal desperta em você o movimento (contraditório, está acompanhado?; dupla restrição, imposição aporética) de proteger do esquecimento esta coisa que ao mesmo tempo se expõe à morte e se protege – em uma palavra. (DERRIDA, 1992, p. 114).

O dom do poema é começar por onde termina. O corpo da letra, a busca ideal de toda arte é a coincidência entre o som e o sentido, mas isso não é possível, ou seja, na impossibilidade a sua possibilidade. E aqui temos como o acontecimento, que não se realiza, a revista que, na sua impossibilidade, desdobra-se em possibilidades. E assim, há o acontecimento, que não se realiza, e por isso, mais forte, a revista.

A compreensão de Acontecimento inserida por Heidegger é de que o evento está além dos seres, não tem ocaso, é puro movimento. Do mesmo modo, os eventos da comunicação, que não se deixam apanhar, pois se transformam a cada instante, e apenas como acontecimento, temos acesso a eles.

Jacques Derrida e Gilles Deleuze discutem “[...] o sentido como acontecimento puro, algo ao mesmo tempo impassível e gerador”, assim como é a morte, o amor e o próprio silêncio. Essa noção de acontecimento como gerador de sentido mostra que as interpretações podem continuar diferentes diante de um mesmo acontecimento, porque o sentido se desloca no acontecimento e é um dos eixos das interrogações.

Derrida recoloca questões e analisa o cacoete da linguagem, como a compulsão de nomear e repetir. O autor entende a desconstrução como sendo o pensamento da impossibilidade, que rompe com o caráter totalizante das construções filosóficas tradicionais. Ele desconfia de todo e qualquer fundamento, de toda regra para o bem pensar, de todo método, pois o traço da desconstrução é o estar “entre”, é ser uma passagem, e é exatamente isto que torna possível tanto o relacionamento com o outro quanto com as coisas, inclusive com a alteridade, que habita em cada um de nós.

A desconstrução é indicada em seu texto como uma filosofia do acontecimento, assumindo o risco de estarmos sempre diante de um campo de forças e de tensões, que têm lugar, “mas nunca enquanto tal”, pois o acontecimento é fugaz e se transforma. Impossibilidade e acontecimento formam um par inseparável, lidando constantemente com o perigo, com o perigo de pensar aquilo que provém do impossível e que pensa o impossível. Trata-se daquilo que abre um processo inesgotável de interrogação, de retomada do acontecimento, de permanente abertura às coisas e aos outros.

Derrida, ao deixar de lado a clássica referência ao signo, ao significante e ao significado, aponta para o rebatimento dos significantes uns sobre os outros, de onde o sentido surge como efeito. O sentido, no escrito, assim, acontece como rastro de presenças, que não estão mais lá, que provém da estranheza para com o outro, e onde a vida é um “rastro de rastros entre muitos rastros de rastros”.

O autor observa que “[...] a origem e a função da escrita é colocada, de maneira, de qualquer modo, não-crítica, *sob a autoridade do conceito de comunicação.*” (DERRIDA, 1991, p. 352). Ele explica que o objetivo da escrita é comunicar, salientando que aquilo que se tem para comunicar são “pensamentos”, “ideias”, isto é, representações mentais, de modo que a escrita seria um *meio* de comunicação.

A escrita, para ser o que é, não pode prescindir de uma estrutura legível e repetível, para além do desaparecimento do destinatário. Essa ausência é uma ruptura radical com a presença, jamais sendo sua modificação contínua. O que tem que valer também para o remetente, isto é, o autor do texto: o escrito tem que poder continuar “agindo”, tem que poder ser lido e relido, mesmo na ausência do querer-dizer daquele que o escreveu. O texto escrito anuncia a *ausência do destinatário e do remetente*. Nas palavras poéticas de *L'écriture et la différence*:

Só a *ausência pura* – não a ausência disto ou daquilo – mas a ausência de tudo em que se anuncia toda a presença – pode *inspirar*, ou por outras palavras *trabalhar*, e depois fazer trabalhar. O livro puro está naturalmente virado para o oriente dessa ausência que é, aquém e além da genialidade de toda riqueza, o seu conteúdo próprio e primeiro (DERRIDA, 1995, p. 20).

Diante da *ausência pura* como elemento mais próprio ao texto, faz-se necessário abandonar a noção de que o escrito estabelece um horizonte de

comunicação entre consciências ou presenças, deixando de lado toda a pretensão que a comunicação escrita possa ser compreendida como transmissão linguístico-semântica da intenção de significação.

A *escritura*, para Derrida, designa o próprio funcionamento da língua em geral, na medida em que todo significante remete sempre a outro significante: “o ‘significante do significante’ não mais define a reduplicação accidental e a secundariedade decaída [...] descreve, ao contrário, o movimento da linguagem.” (DERRIDA, 1973, p. 8).

O escrito já está desde sempre em ruptura com o seu contexto de “produção” (seja ele histórico, sócio-político, acadêmico, etc.), do mesmo modo que com o contexto ao qual se destinava:

[...] um signo escrito comporta uma força de ruptura com o seu contexto, quer dizer, o conjunto das presenças que organizam o momento de sua inscrição. Esta força de ruptura não é um predicado accidental, mas a própria estrutura da escrita. [...] Nenhum contexto pode fechar-se sobre si. Nem nenhum código, sendo o código aqui simultaneamente a possibilidade e a impossibilidade da escrita, da sua iterabilidade essencial (repetição/alteridade). (DERRIDA, 1991, p. 358).

Na leitura de Derrida, está implícita a ideia de que, em toda marca, há ausência (do destinatário e também do emissor) e a iterabilidade. Esse apagamento e essa possibilidade de repetição podem ser estendidos à totalidade da “experiência”, na medida em que esta não se separa da marca. A repetição inscrita na iterabilidade é, na verdade, uma repetição. Nela se delineia o território do outro, que, na sua *re-petição*, instaura a novidade, justamente porque “[...] não há incompatibilidade entre a repetição e a novidade do que difere.” (DERRIDA, 2004, p. 331).

Um enunciado caracteriza-se exatamente pela possibilidade de repetição na alteridade, de modo que arrasta consigo a força de ruptura com seu contexto. O escrito sustenta sempre a condição de poder ser lido ou citado fora do contexto em que foi redigido, ainda que, por outro lado, toda leitura de algum modo transporte o leitor para esse contexto, fazendo-o participar dele.

É importante lembrar que o homem é o único animal que conta a sua própria história, que está sempre se lembrando dos atos passados, recordando, passando

em revista a história do homem. Segundo Derrida (2002b), o homem é um “animal autobiográfico”, e esta autobiografia, a história de si, depois do pecado original, torna-se confissão, testemunho de um erro inaugural, uma dívida estabelecida entre criador e criatura.

Percebemos, então, que um acontecimento não precisa ocorrer para ter força, sua intenção já um evento, de modo que arrasta consigo a força de ruptura com seu contexto. O escrito, nesse caso, as cartas, sustentam sempre a condição de poderem ser lidas ou citadas fora do contexto em que foram redigidas e desdobram-se em possibilidades. Desse modo, temos a revista como o acontecimento, que não se realiza, e por isso, mais forte, porque como apresentamos anteriormente, a partir da leitura de Heidegger, o evento está além dos seres, não tem acaso, é puro movimento.

Para entendermos como se dá a revista nas cartas, primeiramente, apresentamos a revista como acontecimento, em seguida, explanamos sobre a revista nas cartas, e para isso, tomamos por base Agamben, seu texto Programa para uma revista<sup>14</sup> em que ele diz:

A revista, cujo programa é aqui apresentado, faz uma reivindicação de autoridade na medida exata em que se torna consciente da própria situação. Somente na medida em que se atém a uma tal consciência ela pode aspirar, sem arrogância – num tempo que se perdeu todo critério que não seja ‘aquilo que falam os jornais’, e isto justamente quando ‘aquilo que falam os jornais’ não tem nada mais a ver com a realidade. O ponto de vista que ela deseja adotar é, com efeito, tão radical e originalmente histórico que ela pode facilmente renunciar a qualquer perspectiva cronológica e incluir, aliás, entre os seus próprios deveres, uma ‘destruição’ da historiografia literária: o lugar que ela escolhe como morada vital não é nem uma continuidade nem um novo início, mas uma interrupção e uma quebra, e é a experiência desta quebra como evento histórico originário que constitui precisamente o fundamento de sua atualidade. (AGAMBEN, 2005, p. 161).

O lugar que a revista reivindica é o que não cessa de acontecer, não há início visto que tudo começa pelo fim. Mais adiante, o autor também diz: “[...] nada aqui se exauriu, pois nada ainda começou; não há início, porque tudo começa pelo fim. [...], todos os apelos ao novo recaem no passado, todas as desmistificações são mistificantes.” (AGAMBEN, 2005, p. 163).

---

<sup>14</sup>In. Infância e História. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

Essa situação impõe como tarefa à revista “A destruição da destruição, na qual a destruição da transmissibilidade, que constitui o caráter original da nossa cultura, seja trazida dialeticamente à consciência [...]” (AGAMBEN, 2005, p. 163), permitindo ver a estrutura categorizante. A posição filológica estabelecida pela revista é a superação dos “[...] confins aos quais restringe uma estreita concepção acadêmica. É de fato, tal filologia que deve construir o órgão da sua destruição da destruição.” (idem, p. 164). Ele explica sua posição, afirmando que à filologia reservou-se a tarefa de garantir a genuinidade e a continuidade da transmissão cultural.

O autor diz ainda que as vanguardas literárias e artísticas são formas de filologia e “[...] são classificadas na história da arte e da literatura, enquanto estudos que são incontestavelmente obra de poesia continuam sendo atribuídos às ciências humanas e filológicas.” (AGAMBEN, 2005, p. 164).

Encontramos, em Agamben (2005, p. 165), a idéia de que cabe à filologia a eliminação da diferença “[...] entre coisa a transmitir e ato da transmissão, entre escritura e autoridade.” Com base nessa ideia, o que podemos pensar de Cabral? Uma vez que,

A filologia é, essencial e historicamente, uma *aufhebung* (conservação/supressão) da mitologia, ela é sempre um *fabulari ex re* (falar, conversar [a partir] das coisas). A ‘rigidez mítica’ do fragmento filológico deve, porém, ser criticamente animada, e o objeto construído em uma perspectiva cujas linhas convirjam na nossa própria experiência histórica. É esta *aufhebung* da filologia que a revista se propõe a realizar, de um ponto de vista em que, como ‘mitologia crítica’, ela se identifica sem resíduos com a poesia. (AGAMBEN, 2005, p. 165-166).

A revista deve ater-se no mesmo plano das disciplinas de crítica-filológica e de poesia. E estas devem se colocar entre “[...] a fratura da palavra que, na cultura ocidental, divide poesia e filosofia”, fazendo da defasagem entre a verdade e a transmissibilidade a sua experiência central. “E, nesta perspectiva, é à tradução, considerada como ato crítico-poético por excelência, que deverá ser dada uma atenção toda especial.” (AGAMBEN, 2005 p. 166). E a revista como conservação/supressão se identifica com a poesia.

Em um projeto de revista deve estar implícita a necessidade de revisar aquilo que a historiografia deixou como estabelecido, a saber, o lugar de cada escritor ou a estética, e uma cronologia.

[...] está implícito, além disso, no projeto 'filológico' da revista, que a concepção da história que dominou o historicismo moderno deve ser submetido a uma revisão. Chegou o momento de cessar de identificar a história com uma concepção vulgar do tempo como processo contínuo linear e infinito e, por isso mesmo, de tomar consciência do fato de que categorias históricas e categorias temporais não são necessariamente a mesma coisa. Não é tarefa, mas sim condição preliminar das tarefas que a revista se propõe, chegar a uma nova situação das relações entre história e tempo, ou seja, alcançar, antes de mais nada, uma nova e mais originária experiência da história e do tempo. (AGAMBEN, 2005, p. 167)

A revista propõe, desse modo, uma nova relação e uma nova experiência de tempo e história: pleno, partido, indivisível, perfeito da experiência humana concreta, o tempo cairológico da história autêntica, a interrupção e a imediatez de uma dialética imóvel. A renovação da filologia atravessada por uma nova experiência de história, uma vez que a revista estabelece um novo método – a destruição da historiografia literária.

Apenas lembrando que o termo filologia descreve o estudo de uma língua juntamente com a sua literatura e os contextos históricos e culturais, que são indispensáveis a uma compreensão das obras literárias e de outros textos culturalmente significativos. E Agamben diz que “[...] é na filologia e não na historiografia que se deve buscar o modelo de uma concepção da história que, em sua independência da cronologia, estabeleça simultaneamente uma liberação do mito de seu isolamento arquetípico [...]” A historicidade da filologia não pode “[...] ser compreendida num sentido exclusivamente diacrônico, [...] ao contrário, como ‘sistema definido de correspondência’, representa, na mesma medida, uma tendência presente e operante nas línguas históricas.” (AGAMBEN, 2005, p. 168). E ao impedir o acesso ao mito, ela reconstitui a história.

Alberto Pucheu diz que, a fim de lidarmos com o calor da literatura, temos que conhecer o ar, pôr em movimento os músculos, abrir-nos ao trabalho de tornarmos-nos firmes, leves, flexíveis e, portanto, senhores das articulações, dos cruzamentos, dos embates, das descosturas e das ligas, das sabedorias provenientes das idas sem temor às artes fabulosas do escrever, saltando por sobre fechamentos e fórmulas empobrecedoras, inválidas se diante de processos escriturais ricos e

complexos que em enérgicos fazeres do pensamento-em-letra se conjuga, bem fora das divisões miúdas de territórios e gêneros textuais.

A revista que João Cabral almejava criar, aconteceu nas cartas, embora não da maneira como o autor desejara, mas os eventos não ocorrem como desejamos. O primeiro registro que encontramos sobre essa possível revista é a carta, sem data, destinada a Clarice Lispector, quando de suas primeiras tentativas de produzir a coleção “O Livro Inconsútil”, com o seu *Psicologia da composição*, e comenta:

Só lamento é não começar com alguma coisa sua (de Clarice). O próprio Manuel Bandeira, de quem estou fazendo os versos de circunstância, me havia escrito: “Se sua impressora começa com Clarice, que melhor começo pode desejar?” Você há de compreender, portanto – apesar de que, por meu lado, compreendo seu escrúpulo – o que nela, i. é; em sua resposta, ou em seu envelope vazio, [...] de desanimador. Agora, só me resta esperar que sua promessa se cumpra algum dia, e que seus belos romances deixem tempo para essas coisas portáteis que pretendo imprimir. (LISPECTOR, 2002, p. 180).

E continua:

Estou em entendimento com o Lauro Escorel – e este com o Antonio Candido, de S. Paulo – para fazermos uma revista trimestral, chamada ANTOLOGIA (dístico: PLUS ÉLIRE QUE LIRE, Paul Valéry). Será uma revista minoritária, de 200 exemplares, distribuída a pessoas escolhidas pelos diretores. Não terá programa formulado, não dará bola à chamada vida literária, não terá seções, nem de cinema, nem de livros, nem de nada. Qualquer coisa fora do tempo e do espaço – um pouco como nós vivemos. O fim verdadeiro da revista será o de começar a escolher o que presta de todos nós. Qualquer coisa como um balanço de antes do fim de ano um balanço dos fevereiroiros que nós todos somos. Que acha Você? Um momento, pensei em fazer uma revista para os escritores brasileiros de fora do Brasil. Mas um certo aspecto Itamaraty dessa ideia me fez deixá-la em quarentena. Gostaria que V. nos mandasse – se é que o Lauro já não as solicitou – suas sugestões, e – coisa que seria ótima – que considerasse a possibilidade de figurar como um dos diretores (aliás, em vez de diretores, podíamos declarar: ESTA REVISTA É PUBLICADA POR: a) b) c), etc.). O cargo não lhe daria grandes trabalhos nem a distrairia grandemente de seu trabalho. Você compreenderá que numa revista chamada ANTOLOGIA o trabalho de diretor é um trabalho de escolhedor. Diga se quer ser um dos ESCOLHEDORES. A revista será impressa por mim, aproveitando minha máquina e as delícias do câmbio. Esperamos ter um número pronto – no mais tardar – em março. (LISPECTOR, 2002, p. 180).

Primeiramente, ele se refere, na carta para Clarice, ao comentário feito por Manuel Bandeira sobre o iniciar com textos da autora. Isso parece contraditório, uma vez que, segundo a organização das cartas feita por Flora Sussekind e por Maria Tereza Montero, Melo Neto primeiro escreve a Clarice e depois a Bandeira. É na carta de 17 de fevereiro de 1948, que ele comunica a Manuel Bandeira sobre a edição da *Antologia*:



Esta revista será dirigida pelo Lauro Escorel, por mim e um outro. Já está convidado, para ser esse outro, o Antônio Cândido de Mello e Souza. Mas até a última carta que me escreveu o Lauro, o nosso professor não havia respondido o convite. Para o primeiro número já temos: a) um ensaio de Antonio Houaiss sobre o vocabulário de Carlos Drummond de Andrade; b) “*El alejandrino en la poesía castellana del presente*”, nota e antologia de um rapaz daqui; c) 25 *tankas* de Carles Riba, o melhor poeta catalão vivo, traduzidas por mim (sua pergunta sobre aqueles autores me fez criar vergonha. Comecei a ler e aprender a língua do país e em sua literatura descobri enormes coisas.). (SÜSSEKIND, 2001, p. 60-61).

Se, por um lado, Antonio Candido ainda não respondera se aceitava o convite de dividir a direção com Cabral e Lauro Escorel, por outro, já havia colaborações para o primeiro número. Como *Antologia* não saiu do espaço da carta, “[...] três dessas *tankas*<sup>15</sup> traduzidas ao português foram publicadas no número 16 da revista *Ariel*, de Barcelona, em abril de 1948, com apresentação de Joan Triadú intitulada *Brasil i Catalunya*”<sup>16</sup>.

Podemos perceber, com base nas diversas cartas, que Cabral tem um grande interesse em criar uma revista. E esse constante desejo de edição fez com que ele pensasse em recuperar um projeto anterior, com os amigos no Rio de Janeiro, como propõe a Carlos Drummond de Andrade, em carta de 9 de outubro de 1948: “Agora que posso imprimir de graça, por que não fazemos aquela revista que planejamos – você, Vinícius e eu? – e para cuja discussão até nos reunimos uma tarde no M. da Educação?” (SÜSSEKIND, 2001, p. 228).

Mas a ideia novamente não vingou. E diante dessa ideia que não se desenvolve, Cabral, em carta a Clarice, aos 15 de fevereiro de 1949, quando divulgava suas traduções de “Quinze poetas catalães” na *Revista brasileira de poesia*, comenta que ambicionava um veículo mais específico, um periódico para divulgar a cultura catalã no Brasil:

[...] Tenho planejada agora, com alguns amigos catalães, uma revista clandestina catalã brasileira. Não sei bem como será. Mas desde que a polícia fechou a que eles publicavam aqui, quero fazer alguma coisa de propaganda da cultura deles junto aos intelectuais brasileiros. (SOUSA, 2000, p. 295)<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> “poema curto” (tan - curto, breve; e ka - poema ou música) e é formada por 31 sílabas (versos de 5 - 7 - 5 - 7 - 7 sílabas respectivamente)

<sup>16</sup> **Projetos de periódicos de João Cabral de Melo Neto na Espanha.** Prof. Dr. Ricardo Souza de Carvalho<sup>1</sup> (USP). In: <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/24/21.pdf>, visitado dia 10 de maio de 2009.

<sup>17</sup> SOUSA, Carlos Mendes de. Cartas de João Cabral de Melo Neto para Clarice Lispector. *Colóquio/ Letras*. Paisagem tipográfica. Homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999). n. 157/158, Lisboa, jul-dez. 2000, p. 282-300. In: **Projetos de periódicos de João Cabral de Melo Neto na Espanha.** Prof. Dr. Ricardo Souza de Carvalho (USP). In: <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/24/21.pdf>, visitado dia 10 de maio de 2009.

E de acordo com Ricardo de Souza Carvalho, a revista proibida era *Algol*<sup>18</sup>, que conheceu um único número nos fins de 1946. Entretanto Cabral serviu de referência decisiva ao debater o papel social da obra de arte, mas sem abandonar a preocupação estética de um grupo de jovens, que em 1948, criou a revista *Dau al Set* (A Sétima Face do Dado), nome pelo qual ficou conhecido esse grupo de artistas de vanguarda, um dos mais importantes do pós-guerra na Espanha. Os membros fundadores foram Joan Brossa, poeta, criador do nome do grupo e da revista, Arnau Puig, filósofo e os pintores Joan Ponç (diretor da revista) e Antonio Tapiès, Modesto Cuixart e Joan- Josephe Tharrats (editor e impressor da revista) e Juan Eduardo Cirlot, polígrafo.

Esse grupo era associado, no início, ao movimento Dada, passou pelo hiper-realismo, surrealismo e pelo existencialismo, até convergir num estilo próprio, autoexcluído do ambiente cultural do franquismo, e com pretensões de agitar a sociedade catalã. Mas em 1954, o grupo acabou por se dissolver. Apesar dessa sua curta existência, foi considerado a primeira grande referência da cultura de resistência, do pós-guerra civil da Espanha.

Em 15 de setembro de 1949, outra vez, nas cartas, Cabral expressa a Bandeira a promessa de um periódico: “Também tenho em projeto uma revista: ‘O cavalo de todas as cores’, impressa por mim e dirigida pelo Alberto Serpa e por mim”. (SÜSSEKIND, 2001, 104). Mas o poético título ganhou corpo em seu primeiro e único número de janeiro de 1950, e ao que tudo indica, sugerido pelo texto em prosa do português José Régio, “Poesia”, impresso nesse número, que assim termina:

Mas à Poesia como Poesia, ao alado Cavalo furta-cores que, para se atirar às estrelas, escava as raízes e faz espichar tanto a água das fontes como a dos charcos, - não lhe ponham antolhos que lhe não pertencem! Não lhe dêem rédeas que não aceita. Porque o seu tempo próprio é a Eternidade, o seu espaço a Imensidão, o seu fim o Absoluto. (p. 32)<sup>19</sup>

<sup>18</sup> ALGOL é um tipo de linguagem de programação estruturada que explicita três sintaxes diferentes: uma sintaxe de referência, uma sintaxe de publicação e uma sintaxe de implementação. O uso dessas três sintaxes distintas permitia usar palavras-chave diferentes e convenções para pontos decimais (ou vírgulas decimais) de acordo com diferentes costumes nacionais. Nenhuma outra linguagem teve influência tão importante nos projetos de novas linguagens. As principais características de Algol são: a clareza e a elegância da sua estrutura baseada nos blocos e o estilo de sua definição, que usa uma linguagem metalinguística para definir de forma concisa e relativamente completa a sua sintaxe.

<sup>19</sup> O CAVALO DE TODAS AS CORES. Barcelona, 1950. O cavalo de todas as cores / dir. Alberto de Serpa e João Cabral de Melo Neto. – Nº 1 (Jan. 1950). – Barcelona: J.C.M. Neto, 1950. In [http://bdigital.sib.uc.pt/bg4/UCBG-RB-17-26/UCBG-RB-17-26\\_item1/P4.html](http://bdigital.sib.uc.pt/bg4/UCBG-RB-17-26/UCBG-RB-17-26_item1/P4.html), visitado dia 8 de maio de 2009.

A revista *Cavalo de Todas as Cores* recupera a proposta da *Antologia* comentada nas cartas aos amigos: que era para ser uma revista trimestral de “tiragem limitada a duzentos exemplares”, apresenta uma seleção de textos, sem seções ou informações atuais, com a presença de poemas e xilogravuras. Em uma parte dessa revista, há uma Poesia escrita por José Régio 1 *Cavalo de Todas as Cores*, o texto está escrito em prosa. Vários autores colaboraram, entre brasileiros, portugueses, e espanhóis. *O cavalo de todas as cores*, raridade bibliográfica como os outros impressos de Cabral, desponta como testemunho de um período fértil em atuações do autor no meio intelectual espanhol. Porém com a transferência ao Consulado Geral de Londres, em 1950, interrompeu a sua impressão de *O cavalo de todas as cores*, bem como a dos exemplares do *O livro inconsútil*, mas ele não abandonou a ideia de um periódico.

Ao ser nomeado primeiro-secretário da Embaixada brasileira em Madri, em 1961, estimulou a criação de uma revista que divulgasse a literatura e cultura brasileiras na Espanha: a *Revista de Cultura Brasileña*. Para dirigir essa revista, ele convidou Angel Crespo. E essa escolha se deu, devido aos trabalhos de tradução de poesia portuguesa e por dirigir importantes revistas literárias, como *El pájaro de paja* (1950-1956) e *Poesía de España* (1960-1963).

A *Revista de Cultura Brasileña*, com traduções e textos em espanhol, circulou de junho de 1962 a novembro de 1982, totalizando 52 números. Porém, sua fase mais expressiva concentrou-se sob a direção de Crespo, nos 30 primeiros números, de 1962 a 1970. Apesar de abarcar diversas áreas, a literatura tornou-se o foco principal, e a poesia, o gênero por excelência. Apesar de não ter colaborado diretamente com a revista, Cabral teve poemas traduzidos e estudos sobre a sua obra estampados em suas páginas. Entre todas as aspirações e projetos de periódicos que Cabral alentou na Espanha, o dirigido por Angel Crespo saiu melhor do que a encomenda, nas cartas.

Com base no que foi exposto neste capítulo, antes de encerrá-lo, é importante que respondamos às seguintes questões: como a revista de Cabral, a *Antologia*, pode funcionar como um acontecimento na perspectiva dos autores citados? Como esse evento, a *Revista Antologia*, atravessa a noção de acontecimento de Deleuze?

Como ela pode ser produtiva de uma nova mitologia, essa ciência que Agamben quer revigorar?

Como apresentado, o acontecimento é visto como uma relação de forças que entram em jogo na história, obedecendo ao acaso da luta, aos riscos e às vontades renovadas. Se ele não necessariamente tem que ocorrer para ter sentido, porque ele é o sentido, podemos afirmar que a *Antologia*, nome da revista que Cabral pretendia editar, é um acontecimento, que cria uma tensão entre o significado e o significante. A revista que não se edita é um acontecimento, já que a circunstância (as cartas) a tornam um acontecimento. As cartas são, de acordo com Derrida, a garantia dada para a vinda do acontecimento, é o entre, o campo de força e de tensão, é o rastro da presença. As cartas, como escrita, continuam agindo na ausência do escritor, do seu querer dizer/fazer no seu dito/feito.

A *Antologia* (revista que não se edita) é produtiva de uma nova mitologia, conforme Agamben, já que na conservação e supressão, fala a partir das coisas, da experiência. Ela estabelece uma nova experiência de história, destruindo a historiografia literária, o que fica claro, quando Cabral afirma criar uma revista com “os melhores textos nossos.”

E é nas cartas que um *devenir* afirmativo universal permanece como o *acontecimento*, que persiste na história, cuja efetuação fulgura aqui e ali, mesmo que ofuscada e efêmera, marcada pelo *devenir* reativo geral, que envolve o destino particular dos homens. Esse acontecimento é aberto, intempestivo, sem categorias fixas, pelo qual o sujeito torna-se diferente do que é, sendo ele mesmo.

Um acontecimento único e imprevisível que se constitui por uma mecânica, em que não há origem nem centro organizador e cada constituinte influencia o outro, sendo responsável pela formação do outro, garantindo a própria existência graças a um movimento renegociador e revivificante. É a reatualização como um *devenir-sendo*, que compõe a contemporaneidade das experiências e do *se-fazer*, como forma de autoconstituição pela repetição na diversidade. Uma agoridade sempre dada como a ser constituída e a ser inaugurada como originária, ao mesmo tempo em que nega tal condição. Um acontecimento que ao invés do *ser ou não ser*, formaria um ser não

sendo a partir de si, do sendo em si, diferindo-se por uma ausência de semelhança, que sempre poderá comportar.

“É certo que a vida se protege pela repetição.” (DERRIDA, 2002a, p. 188), mas ao mesmo tempo não há uma vida primeiramente que viria a ser preservada. Esse processo da economia de morte seria o próprio acontecer da vida, seria a vida se fazendo, já que ela não existe sem a economia de morte, sem repetição em diferença, sem rastro.

A *Revista Antologia* se desdobra até a *Revista Inimigo Rumor*, editada inicialmente pelos poetas Carlito Azevedo e Júlio Castañon Guimarães, que usam da Carta para Justificar a sua criação revista. Na resenha da edição de estreia da revista, que foi publicada em 14/06/1997, no extinto “Jornal de Resenhas”, suplemento dominical da Folha de S. Paulo, comentam acerca da Carta de Cabral enviada a Clarice Lispector. Acrescentam que propunha a criação de uma revista literária que se chamaria *Antologia*. Pela proposta do poeta, a revista não teria um “programa formulado”. Seria “qualquer coisa como um balanço de antes do fim do ano”. Cabral mesmo se encarregaria de imprimir os textos em sua prensa manual. O projeto não vingou. A carta de Cabral a Clarice, escrita numa época em que escritores tão diferentes mantinham diálogo aberto e constante, reaparece agora nas páginas da revista de poesia *Inimigo Rumor*.

Certamente a proposta de Cabral agradou aos dois editores. Nesse primeiro número, eles preferiram não escrever um editorial, no qual exporiam suas pretensões. Em cinco breves linhas, contentaram-se em anotar a origem do nome da revista (que provém do título de um livro do poeta cubano José Lezama Lima, *Enemigo Rumor*) e dizer que ela se destina “preponderantemente à publicação de poemas e de textos críticos ou documentais referentes à poesia.”

Com essa postura, os editores se abrem, de alguma forma, para a pluralidade de vozes que circulam, hoje, na poesia brasileira. A revista publica, numa primeira seção, poemas inéditos de poetas já consolidados pela crítica e público, como Haroldo de Campos, Sebastião Uchôa Leite, Francisco Alvim e Armando Freitas Filho, além de poemas de Ronald Polito.

A revista, como *plique*, sem um editorial, permite que imaginemos que na falta de um programa formulado, nas páginas da revista, eles aproveitam o não-programa de Cabral, o de fazer “qualquer coisa fora do tempo e do espaço - um pouco como nós vivemos.” “Inimigo Rumor”, que tem uma periodicidade quadrimestral, põe em circulação uma produção intelectual que raramente encontra espaço em outras revistas do gênero. Os três textos acolhidos na seção de ensaios versam sobre poetas historicamente consagrados.

A revista traz também, além da carta de Cabral, traduções de poemas de José Lezama Lima, feitas pela poetisa Josely Vianna Baptista, e uma série de poemas franceses, que vai de Valéry ao contemporâneo Jacques Roubaud, constando ainda uma seção de resenhas. *Inimigo Rumor* procura ser mais do que um prazeroso espaço de divulgação poética, mas, de fato, uma “antologia” de textos que suscita o debate estético, pela sua própria abertura e conformação. Essa revista não apenas seleciona “o melhor dos textos nossos”, como queria Cabral.

Nesta sequência do trabalho, pudemos perceber que as correspondências trocadas entre Clarice Lispector e João Cabral, distanciadas de seus atores, tornam-se documento, e além de ser uma prática de escritura, um objeto trocado, um texto autográfico, um ato de escritura, em que entrou em cena: eu, ele e os outros. Essas correspondências foram, entre outros meios, uma prática de escritura que tornou possível a troca de experiência, efetivando um saber compartilhado.

As cartas foram imprescindíveis e fundamentais para a compreensão de envio e corroboraram o acontecimento da *Revista Antologia*. Foi graças à leitura dessas cartas, que pudemos reconhecer a presença da história de amizade e de uma cumplicidade profissional, fundamentada na lealdade e no respeito entre Lispector e Cabral.

### CAPÍTULO III: VESTÍGIOS DO SER – A COISA

Ao analisarmos o vestígio do ser (a coisa) em – a *água-viva*<sup>20</sup> e a pedra – presentes nos textos literários *Água viva* e *Pedra do sono*, somos arremessados ao texto filosófico *A origem da obra de arte* de Martin Heidegger. Na obra Heidegger discute sobre o ser e a linguagem, mas o que aqui nos faz pensar é a frase em que o filósofo diz: “Todas as obras têm este caráter de coisa (*Das Dinghaft*)” e “O que seriam sem ele?” (HEIDEGGER, 2007, p. 13). Observamos que as duas obras analisadas, nesta dissertação, estão, de certo modo, imbricadas desse caráter de coisa, e que se dão a conhecer através de alegorias.

*Água viva* é o penúltimo romance publicado pela escritora Clarice Lispector, em 1973, quando ela retornara, ao Brasil, em plena ditadura militar. Talvez, devido às circunstâncias, nesse texto, ela consolide questões que estiveram presentes ao longo de toda sua obra, como o fascínio pela “coisa” (como aparece a barata em *G.H.*, por exemplo). *Água-viva* também é a denominação dada aos celenterados marinhos providos de células urticantes e corpos gelatinosos e transparentes. Nem parecem animais, são desmembrados como coisas. Basta tocá-los, um simples contato, mesmo que superficial, para que seja provocada uma sensação de queimadura. Essa “coisa” manifestada no romance *Água viva*, através do *it*, contudo, pode ser parte da essência do homem, como sua parcela de inumanidade. Sobre a obra, vejamos a citação que segue:

À falta de melhor palavra, *ficção* é o nome equívoco desse texto fronteiro inclassificável, que está no limite entre literatura e experiência vivida. Fluido quanto à matéria, *Água viva* não tem outra história senão a do fluxo de uma meditação erradia, apaixonada. (NUNES, 1995, p. 157).

Esse “romance”, que não apresenta características de um romance, como já salientamos no primeiro capítulo deste trabalho, remete-nos constantemente à

---

<sup>20</sup> Quando, no texto, nós nos referirmos à medusa, à coisa, a palavra *água-viva* aparecerá escrita deste modo, iniciada com letra minúscula, já quando nos referirmos à obra, será com letra maiúscula.

impossibilidade de representação, posto que a artista plástica, personagem do livro, almeja a liberdade de escrever “distraidamente”, sem se preocupar em produzir “analogia” entre palavra e sentido.

A coisa *água viva*, potencializada, queima, fere, neutraliza, mas também sugere uma unidade heterogênea, o *it*, que é coisa e não-coisa, informe e irrepresentável. O *it* é essência em *Água viva*, indefinível, na medida em que impede a personagem narradora de dar forma ao próprio pensamento, dar linearidade e organização ao livro. Arrebatada pelo amor e pela liberdade, a narradora denota o seu pensamento incontrolável, libertando-o de sua forma, ao mesmo tempo em que expressa silêncios, desertos, o seu *it* ou a sua “desumanidade” interior.

A narradora-personagem tem conhecimento acerca das relações entre significante e significado, mas opta por desvincular o primeiro de seu sentido. A heterogeneidade, em *Água viva*, está atrelada ao fato de que o pensamento transbordante da narradora é fruto de uma essência “coisa”, inorgânica, que desfaz a sua individualidade: o *it*. O *it* é o “algo” impessoal que integra o indivíduo (*corpo*) ao universo (*não-corpo*), como uma força dionisíaca.

Mas há também o mistério do impessoal que é o *it*: eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. (LISPECTOR, 1998, p. 28).

É este mistério do impessoal, o *it*, que permite, na obra de Clarice, a ampliação do “eu” que se integra com “algo” ou com um “outro”. Nesse sentido, o *it* envolve a coisa, a não-coisa, e pode ser pensado como uma espécie de força oculta, que devolve o *não-corpo* ao *corpo* da narradora. Essa força é evocada, no romance, nas referências a Deus<sup>21</sup> (ausência e presença), e também é um meio de estar além da matéria, e pela afirmação desse contato com o todo, com o cosmos, na desintegração de si, de seu próprio corpo. A narradora abole a noção de divindade, e estabelece um outro tipo de devaneio, através da impessoalidade do *it*.

A narradora afirma que “O mundo não tem ordem visível e eu [ela] só tenho a ordem da respiração.” (LISPECTOR, 1998, p. 22). Esse excerto permite observar

<sup>21</sup> Este excerto comprova essa idéia: “Vou parar um pouco porque sei que o Deus é o mundo. É o que existe. Eu rezo para o que existe? Não é perigoso aproximar-se do que existe. A prece profunda é uma meditação sobre o nada. É o contato seco e elétrico consigo, um consigo pessoal.” (LISPECTOR, 1998, p. 28).



que ela está envolvida num caos cósmico, e só sua respiração, os contínuos presentes possuem uma ordem.

Além disso, essa obra estabelece também uma relação com o ato sexual, por meio da duplicidade instituída pelo *it*. A personagem se dirige constantemente a um “você” de quem parece ter se desligado: “Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação, mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais.” (LISPECTOR, 1998, p.9). Contudo, ainda que a narradora afirme não amar mais aquele a quem escreve, ela deposita no amor, a possibilidade de aproximar *corpo* e *não-corpo*, matéria e cosmos, de encontrar o impessoal ou o universal, pela perda da própria individualidade expressa através *it*.

Só no ato do amor — pela límpida abstração da estrela do que se sente — capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si: no amor o instante de impessoal joia reflete no ar, glória estranha de corpo, matéria sensibilizada pelo arrepio dos instantes — e o que se sente é ao mesmo tempo em que imaterial tão objetivo que acontece como fora do corpo, faiscante no alto, alegria, alegria é matéria de tempo e é por excelência o instante. (LISPECTOR, 1998, p. 9-10).

Como podemos ver, o amor é, em *Água viva*, heterogêneo, encontro entre dois que passam a formar um único, andrógino, neutro *it*. Essa neutralidade encontrada em *Água viva*, com base no *it*, que pode ser o componente “coisa” do ser humano, é também a sua parcela de animalidade. A partícula que se refere em língua inglesa aos objetos e aos animais, *it*, serve, no texto de Clarice Lispector, para simbolizar uma integração do humano ao natural. Ao longo de *Água viva*, o *it* é usado para estabelecer uma comparação com os animais, dando-lhes vitalidade, embora, inicialmente, pudéssemos pensado ser apenas objeto. O *it* é que sugere o retorno ao natural, o respeito ao tempo espontâneo do cultivo, porque, como a narradora mesmo diz: “A natureza é envolvente: ela me enovela toda e é sexualmente viva, apenas isto: viva viva. Também eu estou truculentamente viva — e lambo o meu focinho como o tigre depois de ter devorado o veado.” (LISPECTOR, 1998, p. 29).

Clarice não escreve o texto seguindo uma forma, procura expressar o nada, o branco, ao redor da palavra. E nesse esgotar do pensamento, ela reativa a sua escritura, fala, por intermédio do silêncio, dá potência ao seu texto, através do encontro entre forma e informe, orgânico e inorgânico. Benedito Nunes, em *O drama*

da linguagem, escreve que esse “fascínio pela coisa” causa a *náusea* sartriana, impressão de descoberta que o autor descreve da seguinte maneira:

Manifestando-se como um mal-estar súbito e injustificável que do corpo se apodera e do corpo se transmite à consciência, por uma espécie de captação mágica emocional, a *náusea* (mais primitiva do que a angústia e como esta esporádica) revela, sob a forma de um fascínio da coisa, a contingência do sujeito humano e o absoluto do ser que o circunda. Esse estado produz a suspensão dos nexos teóricos e práticos que nos ligam ao mundo, e de injustificável que é, passa a constituir uma experiência do caráter injustificável da existência em geral. (NUNES, 1989, p. 117).

Ao iniciar seu monólogo, a narradora de *Água viva*, anuncia um estilo de escrita: “Aleluia, grito eu, aleluia que se *funde* com o mais escuro uivo humano da dor de separação, mas é grito de *felicidade diabólica*.” (LISPECTOR, 1998, p. 9). Nesse primeiro parágrafo, a narradora afirma que a narrativa inaugura-se sob a regência do grito de aleluia, que se funde com o “uivo humano de dor”. O uivo de dor da separação é também grito de felicidade. Separação e união. Vida e morte, luz e sombra, cosmo e caos, humano e inumano, inteligível e sensível, tudo é matéria de que fala a literatura clariciana. A inclinação ao raciocínio não é abandonada pela narradora, mas o plasma é o alimento que nutre a forma de vida gerada pelo texto: a coisa. Somente a partir da união entre o racional e as faculdades sensíveis é que o próximo instante de que fala o texto pode vir a ser.

“Não penso, mas sinto o *it* [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 41-42) com base na linguagem e de uma luta constante, a fim de compreender e criar novas palavras e novos conceitos. A narradora diz: “Tenho que falar porque falar salva. Mas não tenho nenhuma palavra a dizer.” (Lispector, 1998, p 90). E toda essa preocupação com a palavra e a escrita é assumida pela personagem narradora, que absorve a ficcionalidade da narrativa. Ainda em outra sequência da narrativa, a narradora afirma: “Eu não tenho enredo de vida? Sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver. [...] Isto não é história porque não conheço história assim, mas só sei ir dizendo e fazendo: é história de instantes.” (LISPECTOR, 1998, p. 78).

A radicalização desse pensamento é a tentativa de chegar ao nada, de um pensar-sentir, em que a noção de autor também desaparece, já que a narradora é representada por um ser impessoal (*it*), que existe apenas:

O verdadeiro pensamento parece sem autor. A beatitude começa no momento em que o pensar-sentir ultrapassou a necessidade de pensar do autor – este não precisa mais pensar e encontra-se agora perto da grandeza do nada. Poderia dizer do ‘tudo’. (Lispector, 1998, p. 95).

Esse ser, criado ao longo do texto, desenvolve-se em função da arte, “[...] um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima: a transfiguração do que me aconteceu [...]” (LISPECTOR, 1998, p 24-25) e a narradora ao mesmo tempo em que narra, deslumbra-se por aquilo que acaba sendo escrito:

Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro. (Lispector, 1998, p. 13).

“Rosa é flor feminina que se dá toda e tanto que para ela só resta a alegria de se ter dado. Seu perfume é mistério doido. Quando profundamente aspirada toca no fundo íntimo do coração e deixa o interior do corpo inteiro perfumado. O modo de ela se abrir em mulher é belíssimo.” (Lispector, 1998, p. 62).

“Aquilo”, o *it* apresentado pela narradora não tem nome, mas se apresenta em sua materialidade de coisa, ou materialidade da Coisa. Clarice Lispector pensa a Coisa, mas os nomes não a alcançam, ou seja, ela não encontra palavras para expressar, porque esse *it* é inominável, é neutro, e escapa de uma identificação, de um nome. O *it* também é material do instante do tempo. *It* e Deus são, na obra, a força da criação e da criação literária. E é na “dura escritura, nesse fazer da palavra que se pode captar a matéria prima que fica atrás do pensamento.” (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Não gosto do que acabo de escrever – mas sou obrigada a aceitar o trecho porque ele me aconteceu. E respeito muito o que me aconteceu. Minha essência é inconsciente de si própria e é por isso que cegamente me obedeço. (LISPECTOR, 1998, p. 27).

Através do *it*, a narradora trata da origem e criação, representa o figurativo do inominável, o elemento puro. Ainda por meio deste *it*, a escrita de Clarice Lispector mira a “coisa”, o “inominável”, o que não pode ser determinado pela palavra. E dessa forma a escrita persegue o instante “inaugural” do ato de criar, do ato de escrever. De um escrever que flui, que corre e que escorre. “Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais.” (LISPECTOR, 1998, p. 9).

Tal escrita leva a narradora a perseguir e a escrever o que é da ordem do intervalo, da entrelinha, do interdito; a perseguir e a escrever o que ainda não é palavra. “Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto?” (LISPECTOR, 1998, p. 12). Ela também busca o que está atrás do que fica atrás do pensamento.

[...] escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente (LISPECTOR, 1998, p. 20).

A narradora de *Água viva*, portanto, persegue escrever o que não tem nome, ou o que não cessa de não se escrever, o que é da Coisa:

Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do que é da coisa (LISPECTOR, 1998, p. 9). Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e, no entanto, vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão. Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano, mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio. (LISPECTOR, 1998, p. 14).

A busca do que escapa, da entrelinha, do interdito, está aludindo ao gozo que se apresenta inserido, nesse campo central da Coisa. Numa escrita que “se improvisa”, a palavra almeja ser som, pintura, fotografia, coisa:

E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano. Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido. E se tenho que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última. (LISPECTOR, 1998, p. 11).

A tentativa de apossar-se do que *É* da Coisa diz respeito a uma busca do que seria da ordem de um impossível “fora” da linguagem. Fora que só pode se manifestar como furo, na própria linguagem, ou como intervalo, como silêncio, como morte.

Nesse fluir, nessa busca da palavra, do *É* da Coisa, a narradora pede licença para morrer um pouco, embora não obtenha êxito:

Penso que agora terei que pedir licença para morrer um pouco. Com licença – sim? Não demoro. Obrigada. .... Não. Não consegui morrer. Termina aqui esta “coisa-palavra” por um ato voluntário? Ainda não. (LISPECTOR, 1998, p. 60).

Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido. O próximo instante é feito por mim? Ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração. E com uma desenvoltura de toureiro na arena. (LISPECTOR, 1998, p. 9).

Com base nas citações acima, observamos que a parte inicial da segunda estrofe responde ao que a narradora perguntara, no final do romance. O instante é feitos de respirações. Não se define por quem, mas ele se faz, acontece, precipita-se. Nesse indizível, *it*, há corpos respirando, ou a busca do retorno da respiração, pela respiração bucal. Uma respiração. Dois corpos:

Respiro, respiro. O ar é *it* [...]. Quando a pessoa já está sem respiração faz-se a respiração bucal: cola-se a boca na boca do outro e se respira. E a outra recomeça a respirar. Essa troca de aspirações é uma das coisas mais belas que já ouvi dizerem da vida. Na verdade a beleza deste boca a boca está me ofuscando. (LISPECTOR, 1998, p. 58-59).

Água viva é um ser, uma coisa criada para queimar, e em momentos, pode nos atingir, causar ardência, sujeito sem essência, definido em função do outro. A escrita poética expressa uma força de sentimento, que pode nos angustiar, pois a cada sentença, há pausas e assim, antes de passarmos à outra página, paramos para respirar. Tomar fôlego ao mundo que vai se descortinando em palavras.

Desse modo, podemos dizer que a palavra é corpo, em *Água viva*, e não dá conta de dizer o que não tem nome, o *it*. Além disso, ambiciona esta dimensão de “água viva da palavra”. “Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real.” (LISPECTOR, 1998, p. 12). Esse aspecto é perturbador para a narradora, pois como ela afirma: “Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento.” (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Seu problema mais gritante, a *arché*<sup>22</sup> de todas as coisas, é a palavra. Elemento incorpóreo, impalpável e imaterial, princípio reverso à água material de Tales<sup>23</sup>. Por isso afirma e pergunta-se: “Quero poder pegar a palavra com a mão. A

<sup>22</sup>*arché* (origem) seria um princípio que deveria estar presente em todos os momentos da existência de todas as coisas; no início, no desenvolvimento e no fim de tudo. Princípio pelo qual tudo vem a ser

<sup>23</sup> Tales foi um dos filósofos que acreditava que as coisas têm por trás de si um princípio físico, material, chamado *arché*. Para Tales, o *arché* seria a água. Tales observou que o calor necessita de água, que o morto resseca, que a natureza é úmida, que os germens são úmidos, que os alimentos contêm seiva, e concluiu que o princípio de tudo era a água. Com essa afirmação, deduzimos que a existência singular não possui autonomia alguma, apenas algo accidental, uma modificação. A existência singular é passageira, modifica-se. A água é um momento no todo em geral, um elemento.

palavra é objeto?” (LISPECTOR, 1998, p. 12). Tal como a água, a linguagem agrega em si um significado de fluidez, não obstante, muito mais sutil que a matéria, criando um entre-lugar inscrito por palavras retorcidas, num processo fluido e poroso.

A narrativa de *Água viva* deseja revelar e captar o instante. A descrição subjetiva da personagem é inscrita em um eu, que nega uma essência una e perfeita: “Vou te falando e me arriscando à desconexão: sou subterraneamente inatingível pelo meu conhecimento. Escrevo-te porque não me entendo.” (LISPECTOR, 1998, p. 26). E o tempo é marcado pelo instante-já, não tendo passado/presente/futuro. É um tempo marcado pela experiência do instante-já, que se alterna com o tempo ancestral. “O instante-já é um tempo fugidio intenso, feito de sensações que não têm compromisso com as sensações que acompanham um outro instante.” (ZORZANELLI, 2005, p. 89).

Enfim, nessa obra, Clarice Lispector desvenda a interioridade da personagem, revelando uma percepção, que nos remete a uma análise das pessoas, das coisas, e dos fatos, sugerindo mergulharmos mais na profundidade do texto para compreendê-lo. Sendo em forma de monólogo, traz uma linguagem que não se perde no tempo; ao contrário, é ricamente metafórica, em que coisas, ações e emoções do dia a dia se transformam em grandiosas digressões indagadoras sobre o sentido da existência e da vida.

Já em *Pedra do Sono*, de João Cabral de Melo Neto, há a pedra, marca da poética cabralina, uma vez que o autor não obra a fartura. Ao contrário, ele é um poeta contido, da secura, da palavra curta, da água pouca, da pedra. É um poeta que dá um novo rumo, uma nova versão à poesia brasileira, se antes, ela era uma poesia derramada, comprida como um *rio*<sup>24</sup>, Cabral conseguiu cortá-la, detê-la, secá-la, transformando-a em marca própria, a marca da pedra.

Além de ser uma marca na poesia, a pedra também é a coisa que instiga e intriga os leitores, porque Cabral, diferentemente da maioria dos escritores que se voltam para o mundo interior, foca-se ao mundo exterior. Mas o mundo exterior

---

Tales, com essa afirmação, queria descobrir um elemento físico, que fosse constante em todas as coisas, o princípio unificador de todos os seres.

<sup>24</sup> A palavra *rio* é polissêmica, pois pode referir-se tanto ao poema, que leva esse nome, quanto a uma corrente natural de água, que flui com continuidade (o curso de água).

também serve como reflexo do mundo interior, pois, quando ele escolhe falar de algo, nessa escolha, há uma expressão, uma preferência pessoal, um critério subjetivo.

Nessa obra, João Cabral nos dá um exemplo persuasivo de volta às próprias coisas “[...] como estrada real para apreender e transformar uma realidade que, opaca e renitente desafia sem cessar nossa inteligência.” (BOSI, 1977, p. 521). Enfim, estreou sua preocupação de desbastar a imagem de todo o sentimentalismo.

A pedra, em Cabral, é a coisa que atravessa a leitura, que inquieta. Não se trata apenas de um mineral, conforme já esclarecemos, mas é uma marca da poesia Cabralina. Ela é a coisa que permite, na obra, a ampliação do “eu”, que se integra com “algo” ou com um “outro”, assim como ocorre com o *it*, na obra de Lispector. Nesse sentido, a pedra envolve a coisa, a não-coisa. Cabral, assim como Lispector, não escreve o texto seguindo uma forma, apesar de procurar expressar o nada, o branco, ao redor da palavra.

João Alexandre Barbosa, em seu texto “João Cabral ou a educação pela poesia” (1996, p. 239), comenta que já surge, no primeiro livro *Pedra do Sono*, “a presença de textos em que a própria operação poética aparece tematizada.” E ao lermos Cabral, compreendemos que tudo pode ser poesia para o autor, o próprio texto, “Poema”, na sequência, ilustra essa ideia:

**Poema**

Meus olhos têm telescópios  
espiando a rua,  
espiando minha alma  
longe de mim mil metros.

Mulheres vão e vêm nadando  
em rios invisíveis.  
Automóveis como peixes cegos  
compõem minhas visões mecânicas.

Há vinte anos não digo a palavra  
que sempre espero de mim.  
Ficarei indefinidamente contemplando  
meu retrato eu morto. (MELO NETO, 1994, p. 43).

No primeiro verso desse poema, a voz narrativa se apresenta distante do que vê, negando qualquer ligação do eu que vê, e o espaço entre o que essa voz vê e que é formado pela imagem telescópica. Nesse poema, Cabral está refletindo o seu fazer poético. E ao escolher este título, já trata da problemática referente à poesia,

uma vez que este não é apenas um nome, como tantos outros, que marcam uma ascendência humana, mas é um traço reflexivo na escrita poética do autor.

E isso também é notável no poema “O engenheiro”, no qual Cabral é o engenheiro das palavras. Nele, ele pensa o mundo, um mundo justo que nenhum véu poderia encobrir.

Em função desses aspectos, parece que João Cabral não desperdiçava palavras, escrevia sem enfeites, tratava de um assunto, como qualquer assunto. E foi, também, por escrever sem enfeites, que ele ficou conhecido como o poeta da razão.

Em sua primeira fase, escreveu uma poesia voltada ao movimento surrealista, ou seja, voltada à atividade experimental, através da escrita maquinal e do sono provocado ou hipnótico; preocupado em explorar o inconsciente; o estudo sistemático dos sonhos, das coincidências, dos fenômenos do acaso e da psicanálise. Porém, passada essa primeira fase, ele se inclinou ao verso de sete sílabas, que é o mais comum na poesia popular. E além da qualidade técnica reconhecida pela crítica, há também, em sua poesia, um sentido social, a poesia é uma arte que se dirige à sensibilidade.

A poesia cabralina é uma espécie de música popular sem música. Apesar de ter vivido em meio à exuberância sonora dos ritmos pernambucanos, João Cabral de Melo Neto foi um poeta não-musical, avesso principalmente à melodia e à musicalidade do verso. Através do rigoroso trabalho com a linguagem e a construção, a dura poesia de Cabral é feita de *pedras* e a *palo seco*, como o próprio poeta afirmava. E na “pedra”, trilha um caminho de luta permanente contra as injustiças do mundo, sejam elas sociais ou de sintaxe, sempre com um único objetivo: o fazer. Ele buscava inspirar-se na aridez geográfica e humana do sertão para se tornar também ela uma poesia seca e exterior, como podemos perceber no fragmento VII do poema “Psicologia da Composição”.

É mineral o papel  
onde escrever  
o verso; o verso  
que é possível não fazer.

São minerais  
as flores e as plantas,



as frutas, os bichos  
quando em estado de palavra.

É mineral  
a linha do horizonte,  
nossos nomes, essas coisas,  
feitas de palavras.

É mineral, por fim,  
qualquer livro:  
que é mineral a palavra  
escrita, a fria natureza

da palavra escrita.

(Fragmento VII, do poema *Psicologia da Composição*, MELO NETO, 1994, p. 96).

Assim são os poemas de João Cabral, poemas que usando e abusando da palavra, da coisa, pedra e/ou mineral, criam a própria realidade, com base na linguagem. Ele apresenta uma poesia engajada com a sociedade, aprofundando-se, assim, na temática social. Em sua poesia, dois traços são fundamentais. De um lado, Cabral conservava a rigorosa dependência entre expressão lírica da subjetividade e a sua localização num quadro de representação objetiva e, por outro, a crítica social e histórica, cuja expressão vai da ironia ao sarcasmo, passando pelo humor ocasional, extraída da própria leitura dos objetos do poema, sem entrar por uma retórica panfletária.

A relação de sentido entre poeta e objetos possíveis de poema em *Pedra do sono* se expande em composições, que abarcam outras linguagens como em: “André Masson e Homenagem a Picasso”, conforme segue:

#### **Homenagem a Picasso**

O esquadro disfarça o eclipse  
que os homens não querem ver  
Não há música aparentemente  
nos violinos fechados.  
Apenas os recortes dos jornais diários  
acenam para mim como o juízo final.  
(MELO NETO, 1994, p. 53).

Diante do quadro de Picasso, o que o poeta vê é a disciplina da forma e o silêncio da composição, dos violinos fechados. Esse poema é composto de seis versos, que nos permitem ver o binômio *construção/destruição* da poética cabralina associada a uma demanda da geometrização, aludido nos versos do poema: “O esquadro disfarça o eclipse / que os homens não querem ver”, e esse sinal o ensaísta Antônio Cândido (no artigo de 1943, republicado na revista *Colóquio/Letras*

2000) interpretou como uma referência à influência cubista, que complementou com a surrealista, na obra do poeta nordestino. Antônio Candido (2000, p. 17) também observa que nesse poema, Cabral despoetiza sua poesia “[...] e fazendo uma natureza-morta, ou qualquer outra composição pictórica.”

A geometria, o rigor da forma e a leitura de Masson e Picasso, ao mesmo tempo que instituem em Cabral um projeto literário moderno, são responsáveis por uma forte tensão entre a inconsistência da linguagem e a necessidade de prender imagens em escritura.

“O esquadro disfarça o eclipse/ que os homens não querem ver.” Nesses versos, o poema alude a uma ausência de luz, o eclipse, e afirma que isso os homens não querem ver. Acrescenta que “Apenas os recortes dos jornais diários/ acenam para mim como o juízo final.” Com base nos dois últimos versos, observamos que o poema está mostrando que está nos jornais aquilo que os homens não querem ver/saber.

“Homenagem a Picasso” aguça a plasticidade da obra do pintor espanhol, enquanto o poema dedicado a André Masson (1896-1987) revela a simpatia de João Cabral pelo aspecto construtivista e abstrato da técnica surrealista, através da alusão a temas e aos modos de organização “sintática” das telas do pintor dessa geração.

#### **A André Masson**

Com peixes e cavalos sonâmbulos  
pintas a obscura metafísica  
do limbo.

Cavalos e peixes guerreiros  
fauna dentro da terra a nossos pés  
crianças mortas que nos seguem  
dos sonhos.

Formas primitivas fecham os olhos  
escafandros ocultam luzes frias;  
invisíveis na superfície pálpebras  
não batem.

Friorentos corremos ao sol gelado  
de teu país de mina onde guardas  
o alimento a química o enxofre  
da noite.

(MELO NETO, 1994, p. 54).

Cabral nomeia o poema supracitado de “A André Masson, a quem o dedica.” Inicialmente teve influência do cubismo, mas com a pintura do quadro *Quatro Elementos* (1923), aproximou-se de André Breton e do grupo dos surrealistas. Masson fez experimentos com areia e desenhos automáticos, e por fim, passou a pintar paisagens. É nessas pinturas de paisagens e da tendência surrealista, que o poeta se orienta para criar o poema. Nesse, especificamente no oitavo verso, Cabral fala da pedra, referindo-se a ela por “Formas primitivas”, e é através dessa expressão, que o autor retoma a coisa. Sendo ela primitiva, encontra-se em seu estado bruto, ainda não está lapidada. A pedra só é uma coisa ao ser percebida e pensada pelo autor, porque:

A coisa nunca pode ser separada de alguém que a perceba, jamais pode ser efetivamente em si, porque suas articulações são as mesmas que as da nossa existência e porque se põe ao cabo de um olhar ou de uma exploração sensorial que a investe de humanidade (LUIJPEN, 1973, p. 75).

As relações entre poeta e objetos possíveis do poema quase sempre apontam para as tensões entre subjetividade e fuga dela, incorporando conteúdos de outras linguagens, como a pintura, conforme observamos nos poemas “Homenagem a Picasso” e “A André Masson”.

Mas essa tendência não aparece apenas nos poemas citados, ela reaparece implícita em outros poemas combinando metaforicamente imagens oníricas, que visam ao insólito, como no caso do poema “Espaço Jornal”:

#### **Espaço Jornal**

No espaço jornal  
a sombra come a laranja  
a laranja se atira no rio,  
não é um rio, é o mar  
que transborda de meu olho.

No espaço jornal  
nascendo do relógio  
vejo mãos, não palavras,  
sonho alta noite a mulher  
tenho a mulher e o peixe.

No espaço jornal  
esqueço o lar o mar  
perco a fome a memória  
me suicido inutilmente  
no espaço jornal.  
(MELO NETO, 1994, p. 54).

Lendo esse poema, deparamo-nos com uma preocupação pelo rigor formal, acentuada nos versos – “*No espaço jornal / a sombra come a laranja / a laranja se atira no rio, / não é um rio, é o mar / que transborda de meu olho. // No espaço jornal / nascendo do relógio / vejo mãos, não palavras, / sonho alta noite a mulher / tenho a mulher e o peixe*” – pelo uso da repetição dos mesmos vocábulos, no verso inicial das demais estrofes, circularmente, encerrando todo o poema.

Além disso, há uma tensão entre subjetividade e fuga dela. “[...] é o poeta que aprende com a linguagem do poema e é o poema que aprende com a linguagem dos objetos da realidade, o poeta faz do poema um instrumento de aprendizagem.” (BARBOSA, 1996, p. 241). Em outra obra, *A leitura do intervalo* (1990), João Alexandre Barbosa (1990, p. 108) comenta ainda:

Nestes poemas<sup>25</sup>, como em muitos outros, a linguagem da poesia encontra em outras linguagens os elementos necessários para que a transitividade do poema resista ao difuso da comunicação verbal, vertebrando-se através de uma leitura interiorizada no próprio poema – o que não deixa de ser uma espécie de crítica.

Nesse sentido, como já apontamos na leitura feita de *Água viva*, em que a autora é construída com a linguagem, mas também é ela que cria a linguagem, ou seja, é um caminho duplo. Ao mesmo tempo em que criam, são criados por ela.

Nesse sentido, como já apontamos na análise feita de *Água viva*, em que a autora é construída com a linguagem, mas também é ela que cria a linguagem, ou seja, é um caminho duplo. Ao mesmo tempo em que uma cria, a outra é criada por ela.

Voltando à obra *Pedra do sono*, esta apresenta diversas fases do mesmo estado poético. Os títulos dos poemas dessa obra indicam monotonia, repetição de experiência, e se apresentam como visões de um dormiente. As percepções sensíveis e as lembranças da infância, de desejos, ligam o visível do invisível. A *Pedra do sono* é o objeto mediador do sonho e da poesia.

Outro aspecto interessante de Cabral é o fato de ele ter dimensionado grande parte da sua poesia para o Recife, o Sertão, a região severa da seca e da aridez. Em seus poemas, há uma reiteração da ideia de morte e de vida. Em alguns, mostra

---

<sup>25</sup> O Nesses poemas está se referindo aos poemas com os títulos: André Masson e Homenagem a Picasso.

o cíclico, o heroísmo da luta contra a morte, morte essa que está na terra, na pedra, na palavra. João Cabral deixa claro que o sofrimento é de toda a região, por isso, até o rio seca, porque “todos o matam”. É o caso de “O cão sem plumas”, ou seja, o próprio rio Capibaribe, que recolhe os detritos do Recife:

§ Mas ele conhecia melhor  
os homens sem pluma.  
Estes  
secam  
ainda mais além  
de sua calça extrema;  
ainda mais além  
de sua palha;  
mais além  
da palha de seu chapéu;  
mais além  
até  
da camisa que não têm;  
muito mais além do nome  
mesmo escrito na folha  
do papel mais seco

§ Porque é na água do rio  
que eles se perdem  
(lentamente  
e sem dente).  
Ali se perdem  
(como uma agulha não se perde).  
Ali se perdem  
(como um relógio não se quebra).  
(Fragmento de O cão sem plumas, in MELO NETO, 1994, p. 109).

Com base nesse poema, observamos que na obra cabralina, a palavra é dita no que diz, um fundamento circunstancial, que rebenta na poesia, através do elemento métrico-musical, lugar de uma memória e de uma repetição. A tentativa é de chegar a esse lugar inefável, que passa pelo corpo de quem escreve e pelo corpo da escrita. O autor busca algo que existe, mas recusa-se à significação.

O poeta, ao tratar as palavras como coisas, ou como signos em sua materialidade, está violentando o poema e tirando-lhe de seu papel de entretenimento e de comunicação. O poema, assim, torna-se um outro, um objeto não identificável. E tem lugar no reencontro, o que, no entanto, só pode acontecer pela travessia dos abismos da linguagem, através da apresentação, um outro modo de dizer que arruína a representação. Ele cria palavras-coisa, nas quais, ele amplia a significação, em função do que há de mais geral e abstrato no verso, como no poema “A porta”.

**A porta**

Procuravam a esquecida chuva  
de inverno em sua boca  
de onde alguém soprara as  
palavras de fora do poema.

Como interrogassem sobre a... (?)  
a mulher falando no escuro:  
levitações elefante até-logo,  
o sol na frente não desaparecia.

Houve porém outro alguém  
(deste só a cabeça  
e o número da casa)  
que se esqueceu entre o véu e o assalto.  
(MELO NETO, 1994, p. 50).

João Cabral faz a poesia dentro do poema. O tema-título “A porta” funciona como metáfora. Não discursa sobre o poema, o poema é que faz referência ao poeta e aos seus temas. Em “A porta” e “Janelas”, percebemos a sua luta no sentido de buscar a palavra exata, a imagem desvestida do véu que a encobre. O poema “A porta” é o primeiro a evocar essa idéia de procura.

O contraste entre escuro/sol, no poema, afirmam a ideia de tensão, de luta do poeta, que procura ver as coisas encobertas entre o véu e o assalto. Já no início, no primeiro quarteto, há uma figura que sugere a procura das palavras de fora do poema. Mas a palavra é ainda véu, que provoca o medo, mistério conforme vão aparecer no poema “Janelas”, que confundem o real ao invés de revelá-lo. Com base nessa metáfora, percebemos que é preciso rasgar o véu, abrir a fissura na pedra, para dominar a palavra— a superfície plana e opaca que impede a visão das coisas que estão por detrás —, é preciso ultrapassar para se ter uma luz, para revelar as coisas obscuras, e vencer o *sono* para ver claramente o que o poema esconde.

A porta, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997, p. 734), “[...] simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema.” Por outro lado, esses autores lembram que a porta tem um valor dinâmico, de travessia, “[...] pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la”, para que saíamos do “domínio profano para o domínio sagrado”. (Ibidem, p.735) Já a palavra janela, na sua simbologia, remete “[...] ao oriente, ao sul e ao ocidente, que são as três *estações do Sol*. [...] Enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza receptividade.” (Ibidem, p.511). Conforme os autores, tanto a porta quanto

a janela são passagens e podemos afirmar que é através delas, que a luz pode passar. Desse modo, percebemos que o poema alude a diferentes situações humanas:

**Janelas**

Há um homem sonhando  
 numa praia; um outro  
 que nunca sabe as datas;  
 há um homem fugindo  
 de uma árvore; outro que perdeu  
 seu barco ou seu chapéu;  
 há um homem que é soldado;  
 outro que faz de avião;  
 outro que vai esquecendo  
 sua hora seu mistério  
 seu medo da palavra véu;  
 e em forma de navio  
 há ainda um que adormeceu. (MELO NETO, 1994, p. 50).

O paralelismo sintático dos verbos sinaliza para um estado comum de todos os homens apresentados: encontram-se desorientados, perdidos, “sonhando”, “fugindo”, “esquecendo” de alguma coisa. Portanto, todos eles procuram a luz, a “Janela”, que é o título do poema, apresentando a cada um a possibilidade de visualizar a luz.

Nesses poemas, o conceito de abertura (a porta/a janela) sofre a correspondência de uma radical simplificação metafórica, que reflete sobre os próprios conceitos de arquitetura do poema, que está para além da arquitetura.

Com regra e esquadro, Cabral constrói, de modo arquitetural, uma poesia plástica, para ler e ver, com inteligência e imaginação, uma geometrizar composição de signos. O poema é construído como a tessitura da manhã. Na relação homem/arquitetura, o homem é quem organiza os elementos, cuida da estética. Tanto no poema “A porta”, como em “Janelas”.

Cabral não só pensa o espaço onde o homem habita, estuda, trabalha ou se abstrai, mas pensa na palavra-coisa, que é construída pelo homem, para descrever o inominável. O autor testemunha, através da língua, pela criação de palavras-coisa, o que está do lado do real, isto é, do inominável. Além disso, o poeta trabalha com a língua e marca-a com a linguagem da pedra.

Essa geometria de signos aproxima as palavras a uma objetivação e concretização de coisas, objetos, como casas, prédios, monumentos, pessoas,

mulheres, seu andar, seu mover-se sobre as pedras das ruas, dobrar as esquinas angulosas, para compreender, apreender e interpretar, dizer seu modo de ser. A escrita de Cabral parte do encontro do real, na medida em que os acontecimentos que permeiam sua poética tocam em questões impossíveis de simbolizar, a saber, citamos “Noturno”:

**Noturno**

O mar soprava sinos  
os sinos secavam as flores  
as flores eram cabeças de santos.

Minha memória cheia de palavras  
meus pensamentos procurando fantasmas  
meus pesadelos atrasados de muitas noites.

De madrugada, meus pensamentos soltos  
voaram como telegramas  
e nas janelas acesas toda a noite  
o retrato da morta  
fez esforços desesperados para fugir.  
(MELO NETO, 1994, p. 45).

Cabral, leitor de Mallarmé, faz reflexões críticas sobre sua própria escrita, faz uma dobra sobre a linguagem em si mesma, pondo em curso a célebre frase de Mallarmé: “Não é com ideias que se fazem versos... É com palavras.” Cabral cerca o objeto de modo que a “[...] a linguagem alcança a objetividade quando descarta no que nela não é apenas a forma.” (BARBOSA, 1975, p. 107).

Segundo Barbosa, Cabral, que também foi um leitor de Ponge, aprende com este o “respeito pelo objeto”, por sua vez, explicado pelo “[...] compromisso com a linguagem da qual se serve o escritor.” (BARBOSA, 1975, p. 208.) Portanto, além de ser um procedimento de linguagem, é uma ética com relação às coisas que aproxima, e de acordo com Peixoto (1983, p. 12-13):

Para Cabral, a atenção aos objetos requer uma igual atenção à linguagem, e o aproveitamento de discrepâncias e surpresas que nela se escondem. [...] a poesia de Cabral esboça também as relações entre um eu que se retrai e o mundo por ele observado. [...] a palavra poética, em seu esforço de captar o objeto e superar as discrepâncias entre linguagem e realidade, luta com sua própria insuficiência.

A crítica, quando examina o papel do silêncio na obra cabralina, vê que Cabral é um “embaixador do mundo mudo”, e isso também o aproxima de Ponge, para quem uma das missões do poeta é dar voz às coisas – é através dos poetas que as coisas se exprimem. (PEIXOTO. 1983, p. 51). A autora acrescenta que



Ponge é um poeta, para quem a linguagem é matéria, ou seja, tanto ele quanto Cabral têm uma concepção materialista da linguagem. Na visão deles, a poesia é, antes de tudo, uma questão de palavras, e cada uma delas tem peso, consistência, temperatura, como uma laranja, uma faca, uma pedra, ou o sol.

Palavras-coisa compõem o processo metafórico que é retomado em toda a obra cabralina, demonstrando, com paciência e obstinação, os objetos de sua poética, coisas que Cabral vai colocando como quem assenta tijolos. Palavras-coisa que de explicação em explicação, de figura em figura, aclaram-se na imagem do objeto perseguido, até colocar-se diante do leitor o que se quer definir, embora o poeta não encontre palavras para tal.

O trabalho poético de João Cabral rompe com o mito da inspiração do escritor, que geralmente está associado à criação do poema. A poesia não está no sentimento do poeta, nem na beleza dos fatos a que se refere, mas na organização do texto, ou seja, no rigor de sua construção.

É diante da perda da linguagem ou da insuficiência verbal, que surge o silêncio. Ele surge na escritura dos autores analisados em decorrência da impossibilidade de a palavra atingir o inexpressivo, ou seja, o que reside além dos significados.

A linguagem não é um conjunto de signos independentes, uniforme e liso, em que as coisas viriam refletir-se como num espelho, para aí enunciarem-se. É antes coisa opaca, misteriosa, cerrada sobre si mesma, fragmentada, que se mistura aqui e ali com as figuras do mundo e se imbrica com elas. A linguagem não é um sistema arbitrário, que está depositado no mundo e dele faz parte porque, ao mesmo tempo, as próprias coisas escondem e manifestam seu enigma como uma linguagem, e em virtude de as palavras se proporem aos homens como coisas a decifrar.

A linguagem não mais se assemelha imediatamente às coisas que ela nomeia, mas não está por isso separada do mundo; continua, sob uma outra forma, a ser o lugar das revelações e a fazer parte do espaço, onde a verdade, ao mesmo tempo, manifesta-se e se enuncia.

Também Clarice Lispector, em sua escritura, reflete sobre a linguagem, a vida, a morte e o próprio fazer literário. Personagens e narradores muitas vezes se confundem, embaralham-se, são a mesma pessoa e a mesma voz. Os confins se emaranham: a palavra não está mais sitiada; ela é a própria estrela da narrativa. Assim como em Cabral, é a palavra que se torna o motor do poema.

O processo de apreensão do mundo pela palavra, tanto em Clarice Lispector quanto em Cabral, tendem a revestir-se de realidade com uma opacidade que fere e anestesia a nossa percepção, induzindo-nos a ver como óbvio, banal, algo que, em sua essência, é alegórico e enigmático. Dentro desse universo, percebemos que a literatura dos autores estudados constitui-se em elemento de transcendência, um meio de quebrar os condicionamentos limitadores do cotidiano e (re)instaurar o sentido das coisas. Ambos exploram as possibilidades da palavra criar um texto independentemente da história, uma escritura em que a palavra se torna existência.

Para Heidegger, a linguagem é a apresentação da coisa em si, através da palavra e não uma objetivação, já que a coisa apresentada não é a coisa em si mesma, conforme nos mostra Nunes (1992, p. 119): “Heidegger não pensa a linguagem como objetivação, mas como um dizer manifestante, como *revelação* da própria Palavra.” A coisa em si existe independente da linguagem. A palavra, para o autor, atesta a si mesma e não necessita de um preenchimento vindo de fora dela, tal fato constitui-se na *alethéia*.

Enfim, o vocábulo “pedra” em Cabral é o que interrompe a leitura. E essa pedra é a palavra que secou. Ela é o vestígio do Ser da palavra, é a matéria-prima da poesia. E ao estabelecermos uma comparação com *Água viva*, de Clarice Lispector, essa palavra que secou equivale àquilo que deve ser jogado fora, para “pescar” a não-palavra, a não coisa, a mudez, o invisível, porque ela é apenas vestígio, é o que restou do ser.

O poeta caminha entre as palavras, ouvindo-as e fazendo-as falar, uma vez que, “[...] a poesia funda ‘pela palavra e na palavra’, o que permanece” (NUNES, 1992, p. 267), e o que permanece, e que é dado ao poeta fundar. A poesia é a “[...] fundação do ser pela palavra e na palavra. (idem, p. 268).

Já Marta Peixoto (1983, p. 10) comenta que Cabral evita fazer análise do eu e volta-se para o mundo dos objetos, das coisas:

A maior parte de seus poemas indagam um objeto externo – uma coisa, um animal, uma pessoa, uma paisagem – criando descrições que se acrescem de valores simbólicos. Cabral, acreditando na eficácia poética das palavras concretas, fundamenta sua poesia naquela função da linguagem de Ezra Pound chama phanopeia: “o lançar de imagens na imaginação visual.”

Melo Neto não revela um mundo, mas questiona sobre o mundo, através de um eu, que se retrai diante desse mundo observado. Quando ele, Cabral, repete alguns termos, sua intenção não é redundar, mas sim acumular novos significados. Enfim, estabelece semelhanças entre a palavra e a coisa.

## CONCLUSÃO

Concluindo esta dissertação, percebemos que ainda há tantas outras possibilidades a serem analisadas em *Água viva* e *Pedra do sono*. Na Universidade Federal de Santa Catarina, já há um trabalho de Simone Ribeiro da Costa Curi (2001, p. 126-150) sobre *A escritura nômade em Clarice Lispector* que, em um de seus capítulos, compara João Cabral com Clarice Lispector. Nesse trabalho, Curi compara o poema: *O ovo de galinha*, de João Cabral de Melo Neto, e o conto *O ovo e a galinha*, de Clarice Lispector. Segundo ela, esses dois textos refletem sobre a poética do olhar e encontram-se na fronteira entre a poesia e a prosa.

Neste trabalho, comparamos *Água viva* e *Pedra do sono*, duas obras pensadas por seus autores, que nos fazem repensar o mundo. Clarice Lispector, na obra analisada, pergunta constantemente pela fundação do mundo e do ser. Passar "[...] para o outro lado da vida [...]" (LISPECTOR, 1998, p. 19) é iniciar outra vida, espaço onde ocorre o parto do novo ser. A imagem do nascimento é dominante em toda a obra, nela, presencia-se o nascimento do sujeito e da escrita, pois a narradora diz que o nascimento do ser e do mundo "[...] não acontece em fatos reais, mas sim no domínio de – de uma arte?" (Idem) "Sim", responde o texto que surge e narra o nascimento da arte. Na escrita de Clarice Lispector, encontramos simultaneamente e ambivalente representação e fuga da representação, vazio e traço, forma e informe. A escritora produz um texto no qual a linguagem libera-se em fluxos contínuos e desordenados, demonstrando a intenção de desvincular o significante do significado.

*Água Viva* é uma reflexão apaixonada sobre o ato de escrever, tendo como verdadeiro foco o contínuo debate entre o escritor e sua vocação, entre o escritor e as palavras – "[...] escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio." (Ibidem, p. 12). É somente através da escrita que a personagem-narradora conseguirá aprender a captar o seu é:

“Quero escrever-te como quem aprende.” (Ibidem, p. 14). A escrita se dá nesse limiar de entrada para o “útero do mundo”, em que a personagem-narradora nascerá.

Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer. (LISPECTOR, 1998, p. 15).

João Cabral de Melo Neto, por sua vez, interroga-se sobre o lugar do poema e, contemplando o próprio fazer poético, oferece cada texto, como um gesto de reescrita do mundo. A disciplina e o rigor utilizados na construção poética de João Cabral de Melo Neto evidenciam a sua consciência (oriunda de Mallarmé e também trabalhada por Drummond) de que poesia se faz, não com idéias ou sentimentos, mas sim com palavras.

*Pedra do sono*, de Cabral, revela-se como um monumento pétreo, cerebralmente construído, renunciando a todo tipo de excesso ou de sentimentalidade, e apresenta elementos do surrealismo, a começar pelo título (sono). Segundo o próprio poeta, o que pretendeu, nesse livro, foi "compor um buquê" de imagens em cada poema. O sono e o sonho são temas frequentes e importantes nessa obra. Mas o autor considera sua primeira obra como "um livro falso", cujo rendimento artístico não o satisfaz.

Na poesia de Cabral, na concretude dos poemas, há um trabalho sobre a linguagem que se oferece ao leitor/ouvinte e que não cessa de interagir com ele. E nesse sentido ligamos o refletir do poeta com os fundamentos heideggerianos, nos quais o filósofo comenta sobre a linguagem que não pode existir sem a poesia, e esta faz uso da palavra como instrumento fundante do ser. O ser e o sagrado são os dois elementos que distinguem o pensador do poeta: o primeiro fala do ser e o segundo nomeia o sagrado. O que os poetas reproduzem, desvelado pela palavra, é o que fica para sempre: eis, então, o caráter sagrado da função da palavra.

Lispector e Cabral empregam as palavras não com o seu sentido original, mas tentam dar a essas palavras um sentido diferente, recriado imagens que nos levam a vivenciar outras sensações, estimuladas por essa linguagem com que nos deparamos. Os textos dos autores, a forma como tecem a mensagem, empregam as palavras, num entrelaçar que recria um universo imagético, conforme observamos

no decorrer da análise, coincidem com o pensamento de Heidegger, uma vez que eles mostram que a linguagem está além do que está escrito pela sequência das palavras. As sensações que o texto poético é capaz de transmitir fogem aos limites espacializados no texto.

Para Heidegger, o poeta e o pensador estão muito próximos um do outro: as atividades de ambos convergem. Nunes comenta sobre a relação entre pensador e poeta, em Heidegger, ressaltando o papel da significação.

Se na arte a terra se torna terra, a poesia usa a palavra como palavra, sem gastá-la, liberando o seu poder de *nomear* ou de *fundar* o ser, como quer Heidegger, descobrindo-o no poema. O que distingue, então, o poeta do pensador, distinção radical em Heidegger, é que a nomeação do poeta alcança o que excede a compreensão do ser, em torno do qual o pensador gravita, e o que excede é o sagrado (matéria dos mitos, mais primitivo do que o divino, que é uma coisa que une os deuses, imortais), o indizível que é estranho ao pensamento. (NUNES, 1992, p.125).

Para João Cabral de Melo Neto, escrever é tão importante quanto ler, porém o autor preferia ler a escrever. Ele tinha como diferencial a construção de sua poesia e achava que ela precisava ser feita arquitetonicamente, tal como a flor: não necessitava ser perfumada ou cheia de sentimentalismo, em virtude disso, ficou conhecido como o Engenheiro das Palavras, era contra a espontaneidade.

Cabral observa a pedra e retira dela as características que são utilizadas na sua poética: a frieza, a impessoalidade, a economia e a sua “carnadura concreta”, isto é, o desprezo pelo vago e pela divinização da linguagem concisa e crua. Enfim, como já dissemos, a pedra é, de certa forma, símbolo da poética cabralina, uma representação das características presentes em seus poemas. O poeta compara a pedra com a palavra, porque elas se erguem altivamente contra o silêncio, criando, a partir de si uma nova realidade.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO Nicola. **Introdução ao existencialismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ADORNO, Theodor. **Mínima Moralía**. (Tradução Artur Mourão). Lisboa (Portugal): Edições 70 Ltda, 2001.
- ADORNO, Theodor W. "**Lírica e sociedade**". In: BENJAMIM, Walter et alli. **Textos escolhidos**. São Paulo (SP): Abril Cultural, 1980.
- Idem. **Notas de Literatura I**. (Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida). São Paulo: Duas Cidades, Ed 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. **Idéia da Prosa**. (Tradução de João Barrento). Lisboa: Edições Cotovia Ltda, 1999.
- Idem. **Lo que Queda de Auschwitz – El archuivo y el testigo, Homo Sacer III**. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- Idem. "**La fine del poema**", em *Categorie italiane*. Studi di poetica. Venezia: Marsilio. 1996, p.IIS, versao para o português deste ensaio, "O fim do poema", foi feita por Sergio Alcides e publicada em revista *Cacto*, n. 1, Sao Paulo, 2002a.
- Idem. **Estancias**. Madri: Editora Nacional, 2002b.
- Idem. **Médios sin fin**. Madrid: Ed Nacional, 2002c.
- Idem. **Infância e História**. Belo Horizonte: UFMG, 2005
- Idem. **A linguagem e a morte**: um seminário sobre o lugar da negatividade. (Tradução: Henrique Burigo). Belo Horizonte (MG): UFMG, 2006.
- Idem. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofagia**. 2 ed. São Paulo: Globo, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1990.
- ANTELO, Raul. **A ficção pós-significante**. Florianópolis: Museu/arquivo da poesia manuscrita, 1998.
- Idem. **Transgressão & modernidade**. Ponta Grossa (PR): UEPG, 2001.
- A questão da representação na pós-modernidade**. In: COSTA, Lígia Miltz da. Representação e teoria da literatura: dos gregos aos pós-modernos. 2 ed. Cruz Alta (RS): UNICRUZ, 2001
- ARENDT Hannah. "**O que é a filosofia da Existenz**". (In: ARENDT H. A dignidade da política. 3.ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002).
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. (Tradução: Antônio de Pádua Danesi). São Paulo (SP): Martins Fontes, 1998.
- Idem. **A intuição do instante**. (Tradução: Antonio de Pádua Danesi) Campinas (SP): Verus Editora, 2007.
- BARBOSA, João Alexandre. **A imitação da forma**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- Idem. **A leitura do intervalo**. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- Idem. **A biblioteca imaginária**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- Idem. **João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Publifolha, 2001.
- Idem. **Alguma crítica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

- BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. (Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto) 4. ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 1976.
- Idem. **O rumor da língua**. São Paulo (SP): Brasiliense, 1988.
- Idem. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. (Tradução de Lea Novaes). Rio de Janeiro (RJ): Nova Fronteira, 1990.
- Idem. **Crítica e Verdade**. (Tradução de Leyla Perone Moisés). 3ª ed. São Paulo (SP): Perspectiva S. A., 2003.
- Idem. **O prazer do texto**. (Tradução: J. Guinsburg). São Paulo (SP): Perspectiva, 2006. p. 77
- BASTIDE, Roger. **O sagrado selvagem e outros ensaios**. (Tradução: Dorothée de Burchard). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BATAILLE, Georges. **A parte maldita. A noção de despesa**. Direção de Jaime de Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1875.
- BECHARA, Eli Nazareth. **Cabral: dois momentos no tecer da manhã**. São José do Rio Preto: Centro de Publicações, Ibilce, UNESP, 1991.
- BENJAMIN, Walter, Idem. **Rua de Mão Única** - Obras escolhidas II. São Paulo: Brasiliense Editora, 1987
- Idem. **Origem do Drama Barroco Alemão**. (Tradução de Sérgio Paulo Rouanet) São Paulo: Brasiliense, 1984.
- Idem. **Charles Baudelaire Um lírico no auge do capitalismo**. Volume III. Obras escolhidas. (Tradução: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista) 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- Idem. **Paris, capital do século XIX**, em *Walter Benjamin*. (Tradução Flávio Kothe) São Paulo; Atica. 1991.
- Idem. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre a literatura e história da cultura. (Tradução: Sérgio Paulo Rouanet) 7 ed. São Paulo (SP): Brasiliense, 1994.
- BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. (Tradução: Maurício Santana Dias). São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. (Tradução Paulo Neves) 2ª ed. São Paulo (SP): Martins Fontes, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. **L'Entretien infini**. Paris, Gallimard, 1969.
- Idem. **O livro Por Vir**. Lisboa: Relógio D'água, 1984.
- Idem. **O Espaço Literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- Idem. **A parte do fogo**. (Tradução: Ana Maria Scherer) Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BONITZER, Pascal. **El Campo ciego**: ensayos sobre el realismo em el cine. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007.
- BORRADORI, Giovanna e MUGGIATI Roberto. **Filosofia em tempos de terror diálogos com Habermas e Derrida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2004, p.100.
- BORELLI, Olga. **Clarice Lispector esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3 ed. São Paulo (SP): Cultrix, 1985.
- Idem. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- Idem. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. (org.). **Leitura de poesia**. São Paulo (SP): Ática, 1996.
- BRÜSEKE, Franz Josef. **A técnica e os riscos da modernidade**. Florianópolis: Ed da UFSC, 2001.
- BUCK-MORS, Susan, **Dialética do Olhar** – Walter Benjamin e o Projeto das Passagens. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte/ Chapecó: UGMG/ARGOS, 2002.
- CAILLOIS, Roger. **O mito e o homem**. (Tradução José Cailxto do Santos). Lisboa: Edições 70, 1972



- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. (Tradução: Ivo Barroso). São Paulo (SP): Companhia das Letras, 1990.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros e PEDROSA, Célia (org). **Poesia e Contemporaneidade: leituras do presente**. Chapecó, SC: Argos, 2001.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros. **Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar**. Chapecó: Argos, 2003.
- CAMPOS, Augusto de. **Poesia, antipoesia, antropofagia**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978a.
- CAMPOS, A de. PIGNATARI, D. CAMPOS, H. de. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo (SP): Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem**. Petrópolis: Editora Vozes, 1967
- Idem. **Verso reverso controverso**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978b.
- CAMPOS, Maria do Carmo. **A matéria prismada: o Brasil de longe e de perto & outros ensaios**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6 ed. Belo Horizonte (MG): Itatiaia, 1981, v. 2.
- CÂNDIDO, Antônio. **No raiar de Clarice Lispector**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- Idem. **Literatura e sociedade**. São Paulo (SP): Nacional, 1973.
- Idem. **Poesia ao norte**. In. Colóquio/Letras. n. 157 – 158, 2000, p.15
- Idem. **O observador Literário**. 3.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2004.
- Idem. **Notas de críticas literárias: Poesia ao norte**. Textos de intervenção. Seleção, apresentação e notas de Vinícios Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed 34, 2002.
- CARONE, Modesto. **A poética do silêncio**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- CARVALHO, Ricardo Sousa de. **Projetos de periódicos de João Cabral de Melo Neto na Espanha**. (USP). In: <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/24/21.pdf>, visitado dia 10 de maio de 2009
- CASA NOVA, Vera e GLENADEL, Paula (orgs). **Viver com Barthes**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- CASTRO, Sílvia. **A revolução da palavra**. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.
- CESAR, Ana Cristina. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Ática, 1999.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. (tradução: Vera da Costa e Silva). 21.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna: introdução às teorias do Contemporâneo**. (Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves). 3ª ed. São Paulo (SP): Edições Loyola, 1996.
- COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. (Tradução: Cleonice P. Mourão, Consuelo Fortes Santiago e Eunice D. Galéry). Belo Horizonte (MG): UFMG, 2003.
- Idem. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. (Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago) 3ª Reimpressão. Belo Horizonte (MG): UFMG, 2006.
- CORAZZA, Sandra e TADEU, Tomaz. **Composições**. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2003.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- Idem. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- Idem. **A Dobra, Leibniz e o Barroco**. São Paulo; Papirus, 2000.
- Idem. **A imagem –Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1ª reimpressão, 2005 .
- Idem. **Diferença e Repetição**. São Paulo: Graal, 2006.

Idem. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

Idem. **Francis Bacon: a lógica da sensação**. (Tradução: Roberto Machado et all). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007

CURI, Simone. **A Escritura Nômade em Clarice Lispector**. Chapecó: Argos, 2001

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. SP: Perspectiva, Ed. da USP, 1973.

Idem. **Margens da Filosofia**. (Tradução: Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães) Campinas (SP): Papirus, 1991.

Idem. **Che cos'è la poesia?** in *Points de Suspension*. Paris: Galilée, 1992.

Idem. **A Escritura e a Diferença**. SP: Ed. Perspectiva, 1995.

Idem. **Envío**. In: *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós, 1996

Idem. **Mal de Arquivo- Uma impressão Freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001

Idem. **A escrita e a diferença**. (Tradução Maria Beatriz Márquez Nizza da Silva). 3ª ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2002a.

Idem. **O animal que logo sou**. (Tradução: Fábio Landa). São Paulo: Editora UNESP, 2002b.

Idem. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DERRIDA, Jacques e ROUDINESCO, Elisabeth. **De que amanhã**. (Tradução: Antonio Carlos do Santos). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004

DIDI-HUBUBERMAN, Georges. **Gests D'air et de Pierre: corps, parole, souffle, image**. Paris: Aux Éditions de Minuit, 2005.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. (Tradução: Waltensir Dutra). São Paulo (SP): Martins Fontes, 1997.

Idem. **As ilusões do pós-modernismo**. (Tradução: Elisabeth Barbosa) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. (Tradução MF). São Paulo (SP): Martins Fontes, 1993.

Idem. **A definição da arte**. (Tradução José Mendes Ferreira). Rio de Janeiro (RJ): Elfos, 1995.

SCOREL, Lauro. **A pedra e o rio – Uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1973.

ESPOSITO, Roberto. **Immunitas: proteccion y negación de La vida**. Buenos Aires: Amorrurtu editores, sd.

FÉDIDA, Pierre. **O sítio do estrangeiro. A situação psicanalítica**. (Trad. Eliana Leite, Martha Gambini, Mônica Seincman). São Paulo: Escuta, 1996

FONSECA, José Paulo Moreira da. **Dez fragmentos e um poema sobre a poesia de João Cabral**. Rio de Janeiro: Spala, 1979.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro (RJ): Nova Fronteira, 1986.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

Idem. **O que é um autor**. Lisboa: Passagens, 1992

Idem. **Um diálogo sobre os prazeres do sexo, Nietzsche, Freud e Marx, Theatrum Philosophicum**. (Tradução: Jorge de Lima Barreto e Maria Cristina Guimarães Cupertino). São Paulo (SP): Landy, 2000.

Idem. **História da sexualidade I: a vontade de saber** (Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque). 14 ed. Rio de Janeiro (RJ): Edições Graal Ltda, 2001.

- Idem. **História da sexualidade II: o uso dos prazeres** (Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhaon Albuquerque. 9 ed. Rio de Janeiro (RJ): Edições Graal Ltda, 2001.
- Idem. **História da sexualidade III: o cuidado de si.** (Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhaon Albuquerque). 9 ed. Rio de Janeiro (RJ): Edições Graal Ltda, 2001.
- FRANCASTEL, Pierre, et all. **Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII.** (Selección, Traducción e Introducción de Juan Calatrava Escobar). Madrid (Espanha) Ediciones Akal, 1987.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna** (da metade do século XIX a meados do século XX). (Tradução: Marise M. Curioni). São Paulo (SP): Duas Cidades, 1978.
- GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas.** São Paulo (SP): Ática, 1998.
- GARCIA, Othon Moacir. **A página branca e o deserto.** Rio de Janeiro: Revista da Livro, 1957.
- GILLES, Thomas Ransom. **História do Existencialismo e da Fenomenologia.** Vol. II. São Paulo: EPU, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975.
- GONÇALVES, Aguinaldo. **Transição e permanência.** São Paulo: Iluminuras Produções Editoriais Ltda., 1989.
- GOTLIB, Nádia Battella. **Uma vida que se conta.** Ática, 1995.
- GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.
- Idem. **Vanguarda e subdesenvolvimento.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.
- HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da Modernidade: doze lições.** (Tradução Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento). São Paulo (SP): Martins Fontes, 2000.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da Mudança Cultural.** (Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves). 14ª ed. São Paulo (SP): Edições Loyola, 2005.
- HEIDEGGER Martin. **Ser e tempo.** Parte I. (Tradução: Maria de Sá Cavalcante) 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1993
- Idem. **Carta sobre o humanismo.** São Paulo: Abril, 1984.
- Idem. **Ser e Tempo.** Parte II. (Tradução: Maria de Sá Cavalcante) 5.ed. Petrópolis: Vozes, 1997
- Idem. **A caminho da linguagem.** (Traução: Maria de Sá Cavalcante Schuback) Petrópolis: Vozes, 2003.
- Idem. **A origem da obra de arte.** (Tradução: Maria da Conceição Costa). Lisboa (Portugal): Edições 70, 2007.
- Idem. **Parmênides.** (Tradução Sérgio Mário Wrublevski) Petrópolis (RJ): Vozes, 2008.
- HOLANDA. Sergio Buarque de. **Cobra de vidro.** São Paulo: Editora Perspectiva. 1978.
- HUSSERL Edmund. **A idéia de fenomenologia.** Lisboa: Edições 70, 1986.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção.** (tradução Ricardo Cruz). Rio de Janeiro (RJ): Imago, 1991.
- IANNACE, Ricardo. **A Leitora Clarice Lispector.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- IONTA, Marília. **As cores da amizade: cartas de Anita Malfati, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade.** São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007
- INWOOD, Michael. **Dicionário Heidegger.** (Tradução: Luísa Buarque de Holanda; revisão técnica Márcia de Sá Cavalcante Schuback). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.
- JAMESON, Frederic. **As sementes do tempo.** (Tradução: José Rubens Siqueira). São Paulo (SP): Ática, 1997
- Idem. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.** (Tradução: Maria Elisa Cevalco). 2. ed. São Paulo (SP): Ática, 2007.

- JASPERS Karl. **Filosofia da Existência**. (Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos). Rio de Janeiro, Imago Editora, 1973
- Idem. **Notas sobre Heidegger**. Madrid: Mondadori, 1990.
- Idem. **Introdução ao pensamento filosófico**. São Paulo: Cultrix, 2005.
- JESI, Furio. **O mito**. (Tradução: Lemos de Azevedo). Lisboa: Editorial Presença Lda, 1973.
- JUNQUEIRA, Ivan. **O encantador de serpentes**. Rio de Janeiro: Editora Alhambra, 1987.
- KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e da virada etnográfica**: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Whashington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007
- KRISTEVA, Júlia. **História da Linguagem**. (Tradução: Maria da Graça Barahona). Lisboa, Portugal: Edições 70 LDA, SD.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe. **A imitação dos modernos**: ensaio sobre arte e filosofia. (Organizadores: Virginia de Araujo Figueiredo e João Camilo Penna). São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LÉVINAS, Emmanuel. **Humanismo do outro homem**. (Tradução: coordenador Pergentino S. Pivatto). Petrópolis(RJ): Vozes, 1993.
- LIMA, Luís Costa. **Lira e antilira**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.
- LINK, Daniel. **Como se lê e outras intervenções críticas**. (Tradução: Jorge Wolff) Chapecó (SC): Argos, 2002.
- LINS, Álvaro. **Os mortos de sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1963.
- LINS, Vera. **Livro simbolista, o livro a mais**. In: Sussekind, Flora e Dias, Tânia. *A historiografia literária e as técnicas da escrita*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa/Vieira e Lent, 2004
- LISPECTOR, Clarice. **O Lustre**. Rio de Janeiro: Agir, 1946.
- Idem. **Perto do Coração Selvagem**. Rio de Janeiro: A Noite, 1944.
- Idem. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.
- Idem. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- Idem. **A paixão segundo G.H.**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- Idem. **A mulher que matou os peixes**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.
- Idem. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1971.
- Idem. **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- Idem. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- Idem. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- Idem. **Um sopro de vida (pulsações)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- Idem. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- Idem. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- Idem. **Correspondências**. Organização de Tereza Monteiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- LOPES, Oscar. **Ler e depois**. Porto: Editora Inova, 1970.
- LUCAS, Fábio. **O poeta e a mídia: Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- LUKÁCS Georg. **Existencialismo ou marxismo?** São Paulo: Livraria Ciências Humanas, 1979.
- LUDMER, Josefina. **O corpo do delito**: um manual. (Tradução: Maria Antonieta Pereira). Belo Horizonte (MG): UFMG, 2002.
- LUIJPEN, Wilhelmus, A. M. **Introdução à fenomenologia existencial**. São Paulo: EPU/EDUSP, 1973.
- LYOTARD, Jean-François. **O inumano**. 2.ed. (Tradução Ana Cristina SEABRA e Elisabete Alexandre). Lisboa: Editorial Estampa Lda, 1989

- Idem. **A condição pós-moderna**. (Tradução Ricardo Correa Barbosa; pós-facio: Silviano Santiago). 7ª ed, Rio de Janeiro (RJ): José Olympio, 2002.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário**. (Tradução: Marina Appenzeller) São Paulo (SP): Martins Fontes, 1996
- MARTELO, Rosa Maria. **Estrutura e transposição**. Porto: Fundação Eng. Antonio de Almeida. 1989.
- MELO NETO, João Cabral de. **Obra Completa**: volume único. (Organização Marly de Oliveira). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994
- Idem. **A educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro (RJ): Nova Fronteira, 1997.
- MOISÉS, Leyla Perrone. **Atlas Literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 1998
- MOISÉS, Massaud. **Guia prático de análise literária**. São Paulo (SP): Cultrix, 1969.
- Idem. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. São Paulo (SP): Cultrix, 2004.
- MONTERO, Teresa. **Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MOREIRA, Maria Eunice. **Na rede do tempo**: história da literatura e fontes primárias – a contribuição de Joaquim Noberto. In Zilberman, Regina et al. *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte (MG): Editora UFMG, 2004.
- MORICONI, Ítalo. Introdução. In: ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Ítalo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- NANCY, Jean –luc. **Corpus**. (Tradução: Tomás Maia). Lisboa: Passagens, 2000
- Idem. Nancy. **Au fond des images**. Paris, Galilée, 2003.
- Idem. **La mirada del retrato**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. Curitiba: Hemus, 2002.
- NOVELLO. Nicolino. **O ato criador de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Presença Brasília INL, 1987.
- NUNES, Benedito. **O mundo imaginário de Clarice Lispector em 'O dorso do tigre'**. São Paulo: Perspectiva, 1969a.
- Idem. **O dorso do tigre**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969b.
- Idem **João Cabral de Melo Neto**. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.
- Idem. **João Cabral de Melo Neto**. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.
- Idem. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1989.
- Idem. **Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1992
- Idem. **Uma leitura de Clarice Lispector**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995
- Idem. **João Cabral: a máquina do poema**. (organização e prefácio de Adalberto Müller). Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.
- PEIXOTO, Marta. **Poesia com coisas**: uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.
- PEIXOTO, Niobe Abreu. **João Cabral e o poema dramático**: Auto do Frade (poema para vozes). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.
- PERNIOLA, Mario. **O sex appeal do inorgânico**. (Tradução: Nilson Moulin). São Paulo: Studio Nobel, 2005.
- Idem. **Enigmas**: Egípcio, barroco y neo-barroco em La sociedad y El art. (trad. Javier García Melenchón) Murcia: Cendeac, 2006
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo (SP): Perspectiva, 1974.
- Idem. **Contracomunicação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

- POUND, Ezra. **Abc da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo (SP): Cultrix, 1997.
- PUCHEU, Alberto. **Do começo ao fim do poema**. In Boletim Pesquisa Nelic, n.9, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- REGUERRA, Nilze Maria de Azeredo. **Clarice Lispector e a encenação da escritura em A via crucis do corpo**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1979.
- Idem. **Clarice Lispector: a travessia do oposto**. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2004.
- SABATO, Ernesto. **O escritor e seus fantasmas**. (Tradução: Pedro Maia Soares) São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. **A palavra na obra de João Cabral de Melo Neto**. Assis: Separata da Revista de Letras, 1975.
- Idem. **Processos retóricos na obra de João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: HUCITEC, 1980.
- SAMUEL, Rogel (et al). **Manual de Teoria Literária**. 9ª ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 1997.
- SANT'ANA, Affonso Romano. **Laços de família e Legião estrangeira em Análise estrutural de romances brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1973.
- SANTOS, Jeana Laura da Cunha. **A estética da melancolia em Clarice Lispector**. Florianópolis: Ed da UFSC, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SARLO, Beatriz. **Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura**. (Tradução: Luis Carlos Cabral) Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- SARTRE, Jean Paul. **O que é Literatura?** São Paulo: Ática, 1989.
- Idem. **O ser e o nada**. Petrópolis: Vozes, 2003 (12 ed).
- Idem. **O existencialismo é um humanismo**. (In: SARTRE Jean-Paul, Os Pensadores, São Paulo, 1978.
- SARTRE, Jean Paul e FERREIRA, Virgílio. **O existencialismo é um humanismo**. (Tradução: Vergílio Ferreira) 4. Ed. Lisboa: Editorial Presença, 1986.
- SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do Romance**. São Paulo (SP): Ática, 2000.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 8.ed. Coimbra: Almedina, 1994.
- SOARES, Angélica Maria Santos. **O poema, construção às avessas**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- SOUSA, Carlos Mendes de. Cartas de João Cabral de Melo Neto para Clarice Lispector. *Colóquio/Letras*. Paisagem tipográfica. Homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920- 1999). n. 157/158, Lisboa, jul-dez. 2000, p. 282-300
- SOUZA, Helton Gonçalves de. **A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Annablume, 1999.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro (RJ): Tempo Brasileiro, 1972.
- STEINER, George. **O repúdio à palavra**. In: \_\_. Linguagem e Silêncio. São Paulo (RJ), Cia das Letras, 1988
- SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**. Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar, 1984.
- Idem. **Tal Brasil, qual romance – uma ideologia e sua história: o naturalismo**. Rio de Janeiro (RJ): Achiamé, 1984.
- Idem. **A voz e a série**. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte (MG): Ed. UFMG, 1998.

Idem. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

TARDE, Gabriel. **Monadologia e sociologia e outros ensaios**. (Tradução: Paulo Neves). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TELES, Gilberto Mendonça. **A retórica do silêncio**: teoria e prática do texto literário. São Paulo (SP): Cultrix / Brasília:INL, 1979.

TENÓRIO, Waldecy. **A bailadora andaluza: a explosão do sagrado na poesia de João Cabral**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

TODOROV, Tzvetan. **Poética**. Lisboa: Teorema, 1986.

TROCAN, Lelia. **Dialética do ser e do real na poesia francesa**. (Tradução: Andrea Perazzo Barbosa Souto, Daniele Marcelle Grannier, Francisco Elicio Cavalcante Pacífico). Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2005.

UNGARETTI, Giuseppe. **Invenção da poesia moderna** – lições de literatura no Brasil 1937-1942. Trad. Antônio L. de Almeida Prado. São Paulo (SP): Ática, 1996.

VATTIMO Gianni. *Introdução a Heidegger*. Lisboa: Edições 70, 1989.

VIRNO, Paolo. **El recuerdo del presente**: ensayo sobre el tiempo histórico. 1 ed. Buenos Aires: Paidós, 2003. Modernariato (p.55 – 64).

ZORZANELLI, Rafaela Teixeira. **Esboços não acabados e vacilantes: despersonalização e experiência subjetiva na obra de Clarice Lispector**. São Paulo: Annablume, 2005